

القاهرة

أدب • فكر • فن



المسرح بين الفكر والسياسة
الأساطير بين الحقائق والاباطيل
عندما يختلف النقاد مرة أخرى
بيكاسو
الامامة في رأى الغزالي
الفلاح فى التليفزيون
مهرجان دمياط الادبى
علم المناعة
قواتير





اهداءات ٢٠٠٢

د/ابراهيم مصطفى ابراهيم
كلية الآداب - دمنهور

لوحة للفنان علي المليجي
مسطحات جلدية



القاهرة

روية

كان لنا صديق ظريف أيام الشباب ، وكان مغرماً بنظم الأمثال العامة شعراً فصيحاً ، فمن بين ما نظم هذا المثل المعروف « كلام الليل مدهون بزبدة ، يطلع عليه النهار يسبح » فنظمه هكذا :

كلام الليل مدهون بزبدة إذا طلع النهار عليه ساحا

ولست أجد بأساً في استعمال الفعل (ساح) فهو عربى فصيح ، إن لم يكن في هذا المعنى ، فليكن على سبيل الاستعارة ، أو فلنعتبره إرهاباً بشعر العامة الذى شاع في أيامنا هذه .

ويذكرني بيت صاحبي بأقوال أخرى مأثورة في الأدب ، منها ما قاله حكيمنا المعري عندما سمع شعر ابن هاني الأندلسي « أسمع قعقة ولا أرى طحناً » ومنها قول شكسبير على لسان هاملت « كلام : ! كلام : ! كلام : ! » وكلاهما - شاعر العرب ، وشاعر الإنجليز - يعبر بطريقته الفنية عما عبر عنه فلا حونا بطريقتهم العملية « كلام ما وراش محصول » وهناك عشرات أخرى من أمثال هذه الأقوال تدل كثرة ما على أن صفة الكلام الكثير بغير عمل سمة بشرية عامة ، تصلى في كل آن وفي كل زمان ، حتى عودت نفسى على ألا أتوقع عملاً مثمراً ممن يكثر الكلام وليس أكثر كلاماً في حياتنا من اللجان . . لجان تنعقد وتنفض ، ويسجل أعضاؤها كلاماً في آلاف الصفحات ، وهو كلام حلو ، يملأ الأذن طينياً ، والقلب أملاً ، والعقل خبطاً ، ومع هذا تتفاقم المشاكل وتتعدد الأزمات ، حتى أصبح من المأثور أن يسأل كل من يريد أن يعرف درجة تعقد الأزمة « كم لجنة ناقشتها ؟ » فكلما زاد عدد اللجان ازدادت الأزمة تعقيداً .

وتصادفنا أزمة (الكلام / عمل) في المجلة كل يوم . فلقد سمعنا من مثقفينا كلاماً عن ترحيهم بالمجلة ، وعن شدة الحاجة إليها ، وعن تمسكهم للإسهام فيها ، ولو أننا أحلنا بعض كلامهم هذا إلى المطبعة للأثنين وخمسين عدداً . ولكننا لم نفعل - ولن نفعل - لأنه « كلام ما وراش محصول » أو « كلام : ! كلام : ! كلام : ! » .

ولكن هذا لا يثير قلقنا ، فهناك مثقفون آخرون يجلسون في صمت ، وإذا ناقشوا قالوا كلمات قليلة ، ولكنهم يمدون بعد أيام وقد كتبوا كلمات كثيرة ذات قيمة ، ووراءها طحن دسم ، هو هذا الذى نقدمه على صفحاتنا .

وبعيداً عن دائرة الكتابة ، تحتاج المجلة إلى عمل جاد دؤوب حتى تخرج في موعدها . وكان هذا أمراً أقرب إلى المستحيل في تصورنا ونحن في طور الإنشاء . وقد عقدت لجان ولجان ، وانتهى جهد الكلام فيها إلى أن المطبعة لا تستطيع إخراج المجلة في أقل من ثمانية أيام ، ومعنى هذا أن صدورها أسبوعية مستحيل . وكان من بين أعضاء اللجان مديرة عام المطابع ، وهى سيدة قليلة الكلام لم نقل في الاجتماعات غير أربع كلمات هى « ستصدر المجلة في موعدها » وصدرت المجلة فعلاً في موعدها . هل حققت هذه المعجزة لأنها لا تتكلم كثيراً ؟ أو حققناها لأنها حفيظة أحمد عرابي ؟ أعتقد أن السببين صحيحان . ولعل هذا يفسر للمؤرخين لماذا كان عرابي هو الزعيم الوحيد الذى لم تؤثر عنه خطب إلا قوله للخديوي « لن نورث بعد اليوم » . وقد حقق وعده في حين عجز غيره من الزعماء ذوي المئات من الخطب عن تحقيق شيء ذي قيمة .

« القاهرة »

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير
سامح كريم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمود المنسي

مجلس التحرير

د. أحمد عثمان

د. أميمة كامل

د. سامية أسعد

د. عبد الغفار مكاوي

د. عبد القادر محمود

د. ماري تيريز عبد المسيح

د. محمود فهمي حجازي

هاني الحلواني

مدير الإدارة

عبد الباقى قبحاوى

الإعلانات

مؤسسة أبو اللو للإعلان

١٦ شارع البرصة التوليفية

٣٩ عمارة أبو الفتوح بالمحرم

ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٦

ص ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا

٣٥٠ ق.س - لبنان ٤٠٠ ق.ل - الأردن ٤٠٠ فلس

الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ ل.س -

المغرب ٨٠٠ فرنك - الجزائر ٦٥٠ سنتا - تونس

٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً في

جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً

مصرياً بالبريد العادى . وفي بلاد اتحادى

البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون

دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفي

مختلف أنحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً

بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات

بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو

بحوالة بريدية ، أو يشيك مصرفى لأمم الهيئة

المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل -

القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على

الأسعار الموضحة

حول ترجمة الأدب العربي الحديث

د. عز الدين إسماعيل



كما يتولى إصدار هذه الترجمات ناشرون في البلاد المستقبلية للترجمة ، غير الناشرين التقليديين لتتاج المستشرقين . وفي هذه الحالة تصبح الكتب المترجمة من العربية إلى اللغات الأخرى متاحة لقطاعات عريضة من الجماهير المتكلمة بهذه اللغات . وبعبارة أخرى يراد من هذه الترجمات أن تجعل الأدب العربى مقروءا من الجماهير التي تعيش خارج الدائرة العربية ، والتي تكاد لا تعرف شيئا عن هذا الأدب .

لقد انفتحت البلاد العربية منذ بداية عصر الاستنارة على الثقافات الغربية ، وكانت ترجمة هذه الثقافة جزءا من مشروع الاستنارة الطموح الذي بدأه رفاعة الطهطاوى . ومنذ ذلك الوقت لم تكف حركة الترجمة عن تقديم المزيد من نتاج الثقافة الغربية إلى القارئ العربى ، سواء تمت هذه الترجمة في إطار مشروع عام تخطط له أجهزة الثقافة ، أو كانت اجتهادا فرديا . وهكذا أصبح للترجمة في تاريخنا الحديث تاريخها ورجالها وآثارها في حياتنا العلمية والثقافية بوجه عام . وطوال هذا الزمن كانت الثقافة العربية مستقبلية ، ولم تكن مصدرة إلا في حدود ضيقة ، فلم يترجم عنها إلى اللغات الأخرى إلا النذر اليسير . ومن هنا برزت في الآونة الأخيرة ضرورة العمل على أن تنشط الترجمة في الاتجاه المقابل ، أى أن يترجم الأدب العربى الحديث إلى اللغات الأخرى ، وبخاصة لغات الشعوب في أوروبا ، شرقا وغربا ، وفي أمريكا .

يستطيع المتبع للعلاقات العربية الغربية على المستوى الثقافى في الآونة الأخيرة أن يلاحظ أن هناك اهتماما ملحوظا في الجانبين لتنشيط حركة الترجمة ، وذلك في إطار تبادل الفكر الإنسانى . والتقريب بين الشعوب . والجديد الذى تسجله هذه الملاحظة أن الترجمة عن العربية إلى اللغات الأخرى قد صارت تثير اهتمام بعض المؤسسات الثقافية وبعض دور النشر ، سواء في أوروبا الشرقية أو الغربية ، أو في أمريكا .

هذا الموقف الجديد ينطوى على تغير جوهري في نظرة الشعوب الغربية إلى الأدب العربى ، فلم يكن أحد يشغل نفسه بهذا الأدب إلا أن يكون من المستشرقين . ولأمر ما شغل المستشرقون في الماضى وإلى عهد قريب بالأدب العربى القديم ، فنقلوا قدرا من هذا التراث إلى لغاتهم . ولم يبدأ الاهتمام بالأدب العربى الحديث في إطار الاستشراق إلا متأخرا في النصف الثانى من هذا القرن ، وعلى نحو متواضع . وبصفة عامة يظل اهتمام المستشرقين بالأدب العربى ، قديمه وحديثه ، اهتماما أكاديميا في المقام الأول . لكن الجديد الذى تسجله الملاحظة هو أن الاهتمام بترجمة الأدب العربى الحديث إلى اللغات الأجنبية يجاوز حدود الدائرة الاستشراقية وأهدافها الخاصة ، ليصبح اهتماما ثقافيا عاما ، يشارك فيه كل القادرين على نقل الأدب العربى إلى اللغات الأخرى ، من أبناء هذه اللغات ، ومن أبناء العربية أنفسهم ،



رفاعة الطهطاوى

في هذا العدد

- ١ د. محمد عبد الحليم
- ٢ د. محمد عبد الحليم
- ٣ د. محمد عبد الحليم
- ٤ د. محمد عبد الحليم
- ٥ د. محمد عبد الحليم
- ٦ د. محمد عبد الحليم
- ٧ د. محمد عبد الحليم
- ٨ د. محمد عبد الحليم
- ٩ د. محمد عبد الحليم
- ١٠ د. محمد عبد الحليم
- ١١ د. محمد عبد الحليم
- ١٢ د. محمد عبد الحليم
- ١٣ د. محمد عبد الحليم
- ١٤ د. محمد عبد الحليم
- ١٥ د. محمد عبد الحليم
- ١٦ د. محمد عبد الحليم
- ١٧ د. محمد عبد الحليم
- ١٨ د. محمد عبد الحليم
- ١٩ د. محمد عبد الحليم
- ٢٠ د. محمد عبد الحليم
- ٢١ د. محمد عبد الحليم
- ٢٢ د. محمد عبد الحليم
- ٢٣ د. محمد عبد الحليم
- ٢٤ د. محمد عبد الحليم
- ٢٥ د. محمد عبد الحليم
- ٢٦ د. محمد عبد الحليم
- ٢٧ د. محمد عبد الحليم
- ٢٨ د. محمد عبد الحليم
- ٢٩ د. محمد عبد الحليم
- ٣٠ د. محمد عبد الحليم
- ٣١ د. محمد عبد الحليم
- ٣٢ د. محمد عبد الحليم
- ٣٣ د. محمد عبد الحليم
- ٣٤ د. محمد عبد الحليم
- ٣٥ د. محمد عبد الحليم
- ٣٦ د. محمد عبد الحليم
- ٣٧ د. محمد عبد الحليم
- ٣٨ د. محمد عبد الحليم
- ٣٩ د. محمد عبد الحليم
- ٤٠ د. محمد عبد الحليم
- ٤١ د. محمد عبد الحليم
- ٤٢ د. محمد عبد الحليم
- ٤٣ د. محمد عبد الحليم
- ٤٤ د. محمد عبد الحليم
- ٤٥ د. محمد عبد الحليم
- ٤٦ د. محمد عبد الحليم

وتسليم الجانب الغربي بهذه الضرورة إنما جاء نتيجة للاقتناع مؤخرا بأن الشعوب في أوروبا وأمريكا كثيرا ما تسيء فهم العرب ، لأنها - أي هذه الشعوب - لم تتعرف الخطاب الأدبي العربي ، الذي يمثل التعبير الصادق والحميم عن الإنسان العربي ، واكتفت هذه الشعوب بالصورة المزيفة للشعب العربي ، التي ترسمها الأخبار اليومية أو الدعايات الكاذبة .

إن هذا الاقتناع من الجانب الغربي جيد في ذاته ، لأنه كسر حاجز العزلة ، وشعور الاستعلاء القديم ، ومهد الطريق لأسلوب جديد من التعامل بين الثقافة الغربية والثقافة العربية . لكن هذا الاقتناع النظري ما يلبث عند الانتقال به إلى حيز العمل أن يصطدم ببعض الصعوبات . فمنذا الذي يختار الأعمال الأدبية التي تترجم من العربية إلى هذه اللغات ؟ إن أول شرط في هذا الذي يقوم بالاختيار أن يكون عارفا لهذه الأعمال ، وقادرا على تقدير مدى قيمتها . ترى هل يقوم بهذا الاختيار المستشرقون ، أم تقوم بذلك أجهزة ثقافية عربية ؟ ذلك أن النتاج الأدبي العربي الحديث ليس نتاج قطر واحد ، بل نتاج الأقطار العربية جميعا . وأيا كان الطرف الذي سيقوم بالاختيار فإن السؤال المهم الذي يطرح نفسه هنا هو : ماذا يختار من النتاج الأدبي العربي الحديث للترجمة ، وهو الآن كم هائل ؟ وعلى أساس من أي المعايير يتم هذا الاختيار ؟ هل أهمية العمل الأدبي من وجهة النظر العربية تكون هي الأساس ؟ ولماذا لا تكون وجهة نظر القارئ الذي ستتجه إليه هذه الترجمة هي أساس الاختيار ؟ فنحن قد ألفنا أن نترجم إلى العربية من الكتب ما نشعر نحن بأهميته ، وما نعتقد أنه مفيد وممتع للقارئ العربي . فإذا تم الاختيار على أساس من وجهة نظر المترجم إليهم ، فهل تكون الأعمال العربية المختارة للترجمة مما يجانس طريقة المترجم إليهم في التفكير والشعور ، أو - بعبارة أخرى - مما يجانس أدبهم ؟ هل تترجم إليهم رواية عربية تنهج في أسلوبها نهج الرواية الغربية الحديثة ؟ وماذا في ذلك ؟ سيقول بعضهم عندئذ : هذه بضاعتنا ردت إلينا ، وسيقول آخرون : هذا مدعش ! لم تكن نعتقد أن الأدباء العرب يكتبون كما يكتب أدباؤنا . وبعبارة أخرى : هل يرغب القارئ الغربي في أن يقرأ أدبا أجنبيا ، عربيا أو غير عربي ، من جنس أدبه ؟ أم تراه يتوقع شيئا غريبا له أصالته الخاصة ، ومقوماته الخاصة ، وسلم معايير الخاصة ؟

ومن جهة أخرى هل يتجه الاختيار إلى ترجمة الأعمال الأدبية الكاملة لأحد الأدباء العرب ، حتى تكتمل صورة نتاجه الأدبي في أذهان قارئه ، على غرار ما صنعناه نحن في ترجمة الأعمال الكاملة لشيكسبير ودستوفسكي وغيرهما ، أم يقتصر الاختيار على عمل واحد لكل أديب ، وعندئذ تبرز المشكلة : على أي عمل من أعمال الأديب يقع الاختيار ؟ أم ترى يكون من الأفضل في المراحل الأولى ترجمة كتاب في تاريخ الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية ، يكون بمثابة مهارة لدى القارئ الأجنبي لقراءة الأعمال الفردية بعد ذلك ، ثم يتلو ذلك مصنفات في الشعر العربي ، تضم قصائد لعدد من الشعراء ، ومصنفات في القصة القصيرة . . وهكذا ؟

إن الجانب العملي لترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأخرى يطرح هذه الأسئلة جميعا ، وما قد يتفرع عنها من أسئلة أخرى . ولا بد لنجاح أي مشروع لترجمة الأدب العربي الحديث من أن يجد الإجابة الحاسمة عن كل هذه الأسئلة ●

المسرح بين الفكر والسياسة

د. نهاد صليحة

وهكذا استمضى بنا الأيام حينما
نزحف بخطوات ثقيلة متباطئة
نحملنا من يوم إلى يوم حتى نهاية الزمن .
وما كانت كل أيامنا الماضية سوى شموع
على طريق العدم
نهدينا نحن الحمقى إلى تراب القبر .
(ترجمة كاتبة المقال)

وكما نرى من هذا العرض السريع ، فإن الموضوع
الرئيسي في المسرحية هو خيانة النفس ومعاناتها . ومع
ذلك ، لمسرحية ماكبث مسرحية سياسية بالمعنى
الواسع الذي حددناه سابقاً . إذ أن الموضوع الرئيسي
لا يتم طرحه من فراغ ، بل لا يمكن طرحه على
الإطلاق إلا في إطار الفلسفة العامة التي تحكم
المسرحية ، والتي تقوم على التسليم بنظرية الحكم
الملكي الوريثي التي ساندتها الكنيسة في العصور
الوسطى . وبدون هذا التسليم لا يمكن إبراز معاناة
ماكبث النفسية إبرازاً كاملاً . فقتل ماكبث للملك كما
تصوره المسرحية ليس مجرد جريمة أخلاقية ، بل هو
أيضاً جريمة سياسية واجتماعية ، وانتهاك للفلسفة
الدينية والقوانين الأزلية التي تطرحها .

إذن ، إذا أردنا التعميم ، يمكننا أن نقول إن المسرح
كان دائماً سياسياً ، إذا قصدنا بالسياسة إطار القيم
التي تتضمنها المسرحية ، وتسلم به ، وتتخذ أرضاً
لطرح قوى الصراع (وهو جوهر الدراما) ، ومحيطاً
لمراحل احتدامه (أي للحدث) ، وقانوناً يحدد مساره
ونتيجه ومعناه الكامل .

أما إذا أردنا المزيد من التخصيص ، فيمكننا القول
بأن صفة المسرح السياسي ينبغي أن تقتصر على ذلك
النوع من المسرح الذي لا يكتفى بأن يتخذ من فلسفة
الحكم خلفية مسلماً بها للصراع ، بل يتخطى ذلك إلى
اتخاذ فلسفة الحكم نفسها مادة للصراع - أي يصبح
موضوعه : السلطة ، والفلسفة التي تساندها ،
والقوانين التي تفرزها ، ومظاهر تطبيقها .

إن شكسبير يصور في هذه التراجيديا الدامية التفتت
والتهرق الذي يصيب النفس البشرية ، عندما يخون
الإنسان طبيعته الخيرة ، تحت ضغط الإغراء أو لمغرم
عارض . وهو يبلور هذه الفكرة من خلال قصة
اسكتلندية قديمة ، تحكي أن قائدا قتل الملك الذي
تربط به وشائج القرابة ، والذي ينزل ضيفاً ببيته ،
ويجزل له العطاء ، وذلك بدافع الطمع في التاج ،
وبتحريض من زوجته .

وبعد أن يحصل ماكبث في القصة الاسكتلندية على
التاج ، يحاول أن يؤمن مركزه عن طريق التخلص من
معارضيه ، فيمعن في القتل والطغيان ، ويسود الظلم
البلاد ، حتى يعود ابن الملك المقتول والوريث الشرعي
إلى اسكتلندا ، ويعزل هو ومعاونوه ماكبث الطاغية ،
ويستعيد ملك أبيه .

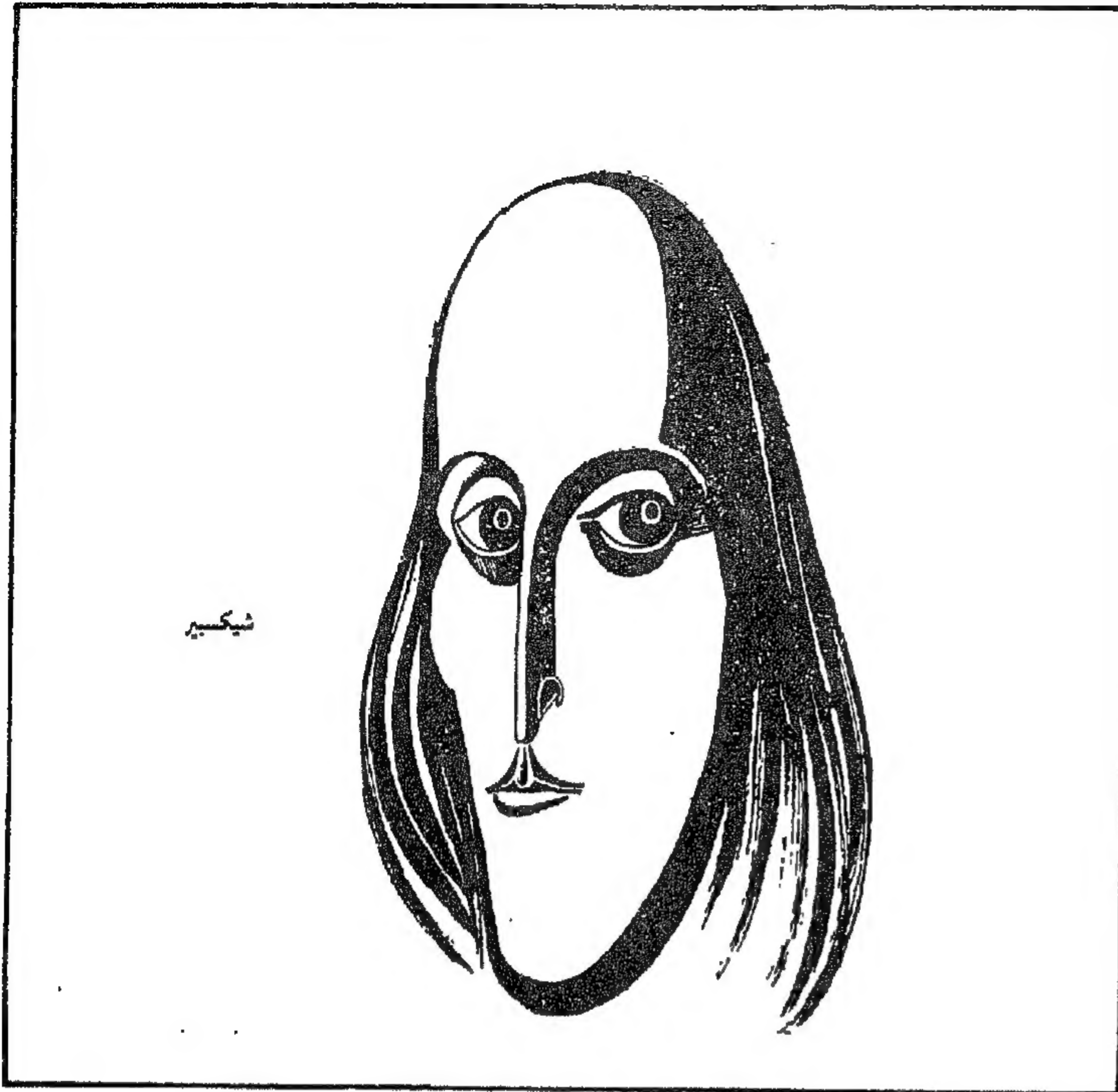
وفي أيدي شكسبير تحول ماكبث من مجرد وحش
كاسر ، وطاغية لا يكتسح بشيء سوى الاحتفاظ
بالعرش ، إلى إنسان معذب خان ذاته الخيرة التي تمتلئ
بلين الرحمة ، كما تصفها زوجته ، وخان قانونه
الأخلاقي الذي يحرم قتل الضيف وسفك دم الأقرباء ،
وخان أيضاً عقيدته الدينية والفلسفة التي ترى في
الملوك - وفق فلسفة العصور الوسطى - ظلاله على
الأرض ، وممثلين له في إدارة نظامه الكون . ونتيجة
لهذه الخيانة المركبة المتعددة الجوانب يفقد ماكبث
إنسانيته ، وتحلل شخصيته ، ويضحي مخلوقاً شائهاً
معذباً ، بينما تتحرر زوجته بعد أن يصيبها الجنون تحت
وطأة عذاب الضمير . ويتنهي الأمر بمكبث إلى ما يشبه
العدمية الكاملة ، عندما يقول في القمة المأساوية
للمسرحية :

في القرن العشرين ظهر في أوروبا مصطلح مسرحي
جديد هو المسرح السياسي . وإذا حاولنا تعريف
المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يتعرض لقضايا
سياسية نكون كالذي عرف الماء بعد الجهد بالماء . إذ
أننا وقبل كل شيء يجب أن نحدد بوضوح ما نعنيه
بكلمة سياسة .

فوفق تعريف معين لمعنى كلمة سياسة يمكننا القول
بأن المسرح ، بل والأدب كله ، كان وما زال في أحد
مظاهره سياسياً . أي أننا إذا اتفقنا على تعريف السياسة
بأنها « مجموعة الأفكار ، أو الفلسفة ، التي تشكل
نظرية الحكم ، التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات
الأفراد والمجموعات في المجتمع ، وفق قوانين وقيم
معينة ، تحكم توزيع السلطة والمال ، وتحديد الأدوار
ومناطق التحرك للأفراد والجماعات » ، إذا اتفقنا على
هذا التعريف لكلمة سياسة يمكننا إذن أن نصف المسرح
بأنه كان دائماً سياسياً - بمعنى أن كل مسرحية نعرفها
تتضمن ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، أيديولوجية
ونظماً ، يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية
والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم في الدراما ،
ويحددان مساره ونهايته ، حتى لو كان هذا الصراع
صراعاً نفسياً بالدرجة الأولى .

أي أن السياسة بأوسع معانيها - أي باعتبارها
المحيط الفكري والاجتماعي الذي يتم في إطاره
الصراع الدرامي - تمثل فرضية أساسية في الدراما على
مختلف أشكالها وفي مختلف عصورها .

ولنأخذ مثلاً للتدليل على ذلك ، ولتكن مسرحية
شكسبير ماكبث :



والمرح السياسي بهذا المعنى الأكثر تخصيصاً ليس جديداً ، ولا يقتصر ظهوره على القرن العشرين ، بل نجده في أعمال كثير من كتاب المسرح ، ليس أقلهم شكسبير ، وبايرون ، وشيللى ، وبوشنر وتشيكوف (في مسرحية بستان الكرز خاصة) ، كما نجده في أعمال يسكاتور ، وبريخت ، وسارتر ، وتولر وغيرهم .

والمرح السياسي الذى يتخذ من فلسفة الحكم في جوهرها النظرى ، أو في بعض مظاهرها أو أنماط تطبيقها ، مادة وموضوعاً له ، ينقسم إلى ثلاثة أنواع واضحة :

١ - مسرح سياسى إصلاحى : أى مسرح نقد سياسى بناء يهدف إلى إصلاح أخطاء التطبيق ويؤدى في النهاية إلى تثبيت النظام السائد .

٢ - مسرح سياسى ثورى : وهو مسرح دعوة (في أفضل صورة) أو دعاية (في أسوأها) ، وهو يدعو إلى استبدال نظرية سياسية بأخرى .

٣ - مسرح فكرى سياسى حقيقى : وهو المسرح الذى يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحدة بعينها .

وستناقش كلا من هذه الأنواع بالتفصيل وعلى حدة :

النوع الأول ، وهو المسرح الإصلاحى ، نجده بصورة واضحة منذ بدايات المسرح ، سواء في مصر القديمة أو في اليونان .

ففى مصر القديمة - كما تخبرنا د. هيام أبو الحسن في دراستها « المسرح المصرى القديم » (فصول ٣ - ١٩٨٢) - وخاصة في عصر الاضمحلال والفوضى والغزو الأجنبى بعد انهيار الأسرة السادسة ، ظهر نوع من المسرح السياسى الساخر ، الذى يسخر من القوضى الاجتماعية والسياسية والبليلة الفكرية ، مثل مسرحية « مبعوث حورس » ، أو الذى يهاجم الحاكم الذى يحاول تفسير عقيلة المجتمع ، مثل مسرحية « هزيمة أبو فيس » التى يهاجم الملك أبو فيس لإحلاله عبادة ست بدلاً من أوزوريس ، أو الذى يهاجم الغزو الأجنبى مثل مسرحية « عودة ست » ، التى تعقد محاكمة للمحتل البيغض « قمبيز » ، تنتهى بطرده من أرض مصر باعتباره مثلاً لإله الشر « ست » .

ولكن ، في جميع هذه النصوص المصرية القديمة - ليس فقط في مجال المسرح ، بل في مجال الأدب كله (مثل نص « الفلاح الفصيح » ، ونص « نسو » كاره الحياة) - من الواضح أن الفلسفة الأساسية التى كانت تحكم السياسة والمجتمع وتنبع من العقيدة الدينية لم تتعرض لهجوم أو نقد جذرى ، بل انصب كل النقد على تجاهلها ، أو قساد تطبيقها ، أو تركها عرضة للخطر سواء من قبل الغازين أو من قبل الملوك المنشقين عليها . وتدل على ذلك نجد أن الكورس في مسرحية « عودة ست » - كما تذكر د. هيام أبو الحسن - يخاطب

المحتل قمبيز قائلاً : « سنطردك شر طردة إلى بلادك آسيا ، مصر لن تخرج عن طاعة حورس » . أى أن هذه المسرحية السياسية ، التى تعود إلى القرن السادس قبل الميلاد ، تناقش الأحوال السياسية من منطلق التمسك بالقانون القديم والعقيدة الأوزيرية .

كذلك في اليونان القديمة ، وجد هذا النوع من مسرح النقد السياسى ، الذى يهدف إلى الإصلاح منذ البداية . فكما يقول د. أحمد عثمان في كتابه « الشعر الإغريقى » ، كان الشاعر فرونيخوس « أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما . فلقد كتب عن الثورة الأيونية ، التى لم يلعب فيها الأثينيون دوراً مشرقاً ، عندما قمعها الفرس عام ٤٩٤ وأمسروا مدينة بيليتوس بعد تدميرها » (ص ٢٠٣) - أى أن فرونيخوس أرخ في مسرحيته فوزو ميليتوس لهزيمة ثورة . ولكن هذا التاريخ لم يتضمن انتقاداً جوهرياً للنظام السياسى الذى أدى إلى هذه الهزيمة . أى أن الحدث المؤسف العارض كان موضوع المسرحية ، ولم يكن موضوعها فلسفة الحكم التى أدت إلى هذا الحدث .

ودليلاً على ذلك نجد أن فرونيخوس قد أتبع مسرحيته الأولى بمسرحية أخرى بعنوان الفينيقات عن الحرب الفارسية أيضاً ، وفيها - كما يقول الدكتور عثمان - « دخل انتصار الإغريق لا هزيمتهم ، فلاقت نجاحاً أكبر من سابقتها » (ص ٢٠٣) .

وفي أعمال إسخيلوس أيضاً نجد مثل هذا النوع من المسرحية السياسية ، التى تتعرض بالنقد لبعض مظاهر تطبيق النظرية السياسية السائدة في المجتمع ، وأخطائها ، دون المساس بالنظرية نفسها . فبالرغم من أن مسرحية (بروميثيوس مغلولاً) تعرض على استحياء إمكانية الثورة الإنسانية على القدرية الدينية ، التى تتمثل في شخص الإله زيوس الطاغية ، الذى يعاقب بروميثيوس عقاباً مروعاً ، لكشفه سر النار للبشر ، مما يجعلهم قادرين على التحكم في مصائرهم - على الرغم من هذا ، فإن بروميثيوس يظل في المسرحية أسير أغلال زيوس والعقيدة التى يمثلها . ولقد ظل بروميثيوس هكذا مصفداً في أغلاله في مجال الدراما ، حتى أتى الشاعر الرومانسى الإنجليزى الشاعر شيللى وفك أسره في مسرحيته بروميثيوس طليقاً .

إن الفرق بين مسرحية إسخيلوس التى تبقى على أغلال بروميثيوس الروحية والعقائدية ، ومسرحية شيللى التى تحطم قيوده ، يتلخص في التزام الكاتب الأول بضرورة الإبقاء على الإطار النظرى السياسى والفلسفى مع محاولة إصلاح بعض عيوبه ، وفي رفض الكاتب الثانى لهذا الإطار رفضاً جذرياً ودعوته لاستبداله بفلسفة ونظرية سياسية أخرى .

ولكن قبل مجئ شيللى في القرن التاسع عشر نجد أن المسرح كان يميل غالباً إلى نقد مظاهر التطبيق وانتقاد

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شمس

فؤاد تمثالاً نصفياً سيوضع في ميدان الإسماعيلية وهو ميدان التحرير الآن .. وأقيمت قاعدة التمثال فعلاً في الميدان ورآها ملايين الناس . ثم رفعت عند حفر مترو الأنفاق .

ونحت المثال مصطفى نجيب التمثالين ... وأراد الملك فاروق أن يهدم نصف حتى عابدين ليوصل ميدان عابدين إلى ميدان الإسماعيلية أي ميدان التحرير ، حتى ينظر إسماعيل إلى ولده فؤاد ، فقامت الدنيا ، ولم تقعد حتى يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .. وسقط الملك .. وسقطت الملكية .

لم يكن للمسكين مصطفى نجيب ذنب في كل هذا .. فقد كان فتاناً ينحت تماثيل .

ثم صنع المثال الذي وقع في قبضة الأقدار تمثالاً لأحمد عرابي وضع أمام محطة سكة حديد الرزازيق .

لم يكن يهمنه أن يكون التمثال لملك أو إمبراطور أو ثائر .. بل كان الفن هو الذي يحركه نحو غاية مجهولة .

ولكن الفن وحده لا يكفي ..

مصطفى نجيب هو المثال الذي نحت تمثالاً لعدنان المالكي في دمشق .

ومصطفى نجيب هو الذي فتح ورشة نجارة لشركة مقاولات العهد باشا في المعصرة بضواحي القاهرة .

هل نلوم (جوته) شاعر الألمان الأكبر لأنه استقبل نابليون بونابرت ، الذي غزا ألمانيا وهو في طريقه إلى وارسو وموسكو ؟ ..

هل نلوم (بيتهوفن) موسيقار الألمان الأكبر لأنه عزف أنشودة الانتصار لنابليون بونابرت ؟ ..

لقد كان مصطفى نجيب مثلاً عظيماً ، ونحاتاً عظيماً من أبناء مصر ..

أين تماثيله ؟ أين فنه المصري الأصيل ؟ .. وهل ضاع بسبب السياسة .. والملك فؤاد والحديوي إسماعيل .. وعرابي .. وعدنان المالكي ؟ .. لست أدري .. والحديث ذو شجون ●

رحلت أخيراً السيدة سيزا نيراوي واسمها الحقيقي (زينب) وهي من سلالة (مراد بك) أمير المماليك الذي هزمه نابليون بونابرت ، وكانت إحدى المستحقات في أوقاف (مراد بك) . كما كانت من زعيمات الحركة النسائية في مصر تحت زعامة هدى شعراوي سيدة السيدات . وقد نسي الناس زوج السيدة زينب أو سيزا نيراوي ، وهو المثال مصطفى نجيب تلميذ عمود مختار ، الذي أراد أن يكون خليفته ثم عاندته الأقدار . حتى اشتغل مدير ورشة نجارة عند المقاول الشهير محمد حسن العهد باشا .

كان مصطفى نجيب مثلاً ونحاتاً عبقرياً من مدرسة المثال محمود مختار ، وقد عرف (سيزا نيراوي) في صالون (هدى شعراوي) الشهير ، وتزوجها وحاش معها في المصايف .. وكانت المؤضة في تلك الفترة هي الزواج بغمسة وعشرين قرشاً .. والعصمة بيد الزوجة . دفاعاً عن حرية المرأة .

وتزوجت الدكتورة درية شفيق من الأستاذ أحمد الصاوي محمد بهذه الطريقة أيضاً ... وكانت طريقة مبهرة في عصرها ، وحطمت عصر الحريم المملوكي التركي العثمان .. وهو عصر (مراد بك) جد (سيزا نيراوي) .. أقصد زينب المرادية .

ولكن المثال مصطفى نجيب كان يعتر كثيراً بلحيته العربية التي لا تطول مثل لحي الفوقاز أو اليهود .. وكان يعتر أيضاً بعبأته العربية التي يرتديها فوق ثيابه الأوروبية

ولبس عباءة وتقرر عيني أحب إلى من لبس الشفوف

نحت تماثيل كثيرة لا ندرى أين ذهبت ؟ وشاء سوء الطالع أن يمد (مصطفى نجيب) تماثيل للملك فؤاد ووالده الحديوي إسماعيل قبل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

كان تمثال الملك فؤاد سيوضع في ميدان عابدين . وهو تمثال للملك تمتطيها صهوة حصان ، وكان تمثال الحديوي إسماعيل والد الملك



الأفراد العاملين بالسياسة ، دون المساس بشرعية النظرية السياسية بمعناها الواسع . ففي مسرحية أريستوفان الفرسان (٤٢٤ ق.م) نجد المؤلف يهاجم السياسيين في عصره بشدة ، ويخص بالهجوم داعية الحرب كليون ، ولكنه لا يتخطى انتقاد التطبيق إلى نظرية الحكم نفسها . كذلك إذا تركنا العصور القديمة في اليونان وانتقلنا إلى عصر شكسبير في إنجلترا ، نجد الشاعر المسرحي بن جونسون يدخل السجن المرة تلو الأخرى بتهمة النقد السياسي . بل إن مسرحيته (جزيرة الكلاب) (١٥٩٧) (وهي اسم مكان في لندن) التي كتبها بالاشتراك مع المؤلف توماس ناش ، والممثلين روبرت شو وجايريل سبنسر ، قد تسببت في إغلاق المسارح كلها عقاباً على هذا التطاول ، وذلك بعد أن ألفت بكتابتها إلى غياهب السجن .

ويبدو أن ظاهرة إلقاء المؤلفين المسرحيين في السجن كانت شائعة في ذلك العصر . إذ نجد جون مارستون وجورج تشابمان يلقون نفس المصير مع بن جونسون مرة أخرى ، بعد اشتراكهم جميعاً في تأليف مسرحية (المنجها شرقاً) التي تسخر من نظام الهبات والألقاب والرتب والعطايا الملكية . ثم نجد مارستون يتعرض مرة أخرى لخطر السجن عندما كتب مسرحية (التمذير) وانتقد النفاق والخداع الذي ساد البلاطات الملكية إبان عصر النهضة .

ولكن هؤلاء الكتاب أنفسهم كانوا من المؤمنين بفلسفة الحكم السائدة ، ولم يحدث أن دعا أحدهم مثلاً إلى إحلال نظرية الحكم الديمقراطي محل نظرية الحكم الملكي ، بل إننا نجد مارستون يعتزل المسرح لينخرط في سلك الكنيسة التي تساند العرش ، بينما نجد جونسون تصطفيه الملكة إليزابيث الأولى ، ليؤلف لها سلسلة من العروض الدرامية الغنائية الراقصة ، التي تعتمد على الإبهار في الملابس والديكور ، وتصور شخصيات أسطورية والتي كانت تسمى (ماسك) كناية عن التنكر . وقد صمم الديكور لهذه العروض الفنان الإيطالي الشهير إنيجو جونز ، ليقوم بتمثيلها أفراد البلاط مع الملكة للترفيه عن أنفسهم .

وبخلاصة القول أن ثمة نوعاً من مسرح النقد السياسي ، الذي يدعو إلى الإصلاح لا الثورة ، وجد سواء في ظل النظام الديمقراطي اليوناني الذي كان يسمح بالسخرية من الحكام الأفراد ويحرم المساس بالشعب ، أو في ظل النظام الملكي الإنجليزي الذي كان يحرم انتقاد البلاط ويسمح إلى حد ما بالنقد للشعب ، أو لمن يقومون بتطبيق النظام ، أو في ظل الملكية الدينية المصرية القديمة .

وهذا النوع من المسرح يؤدي في النهاية وظيفة تثبيت النظرية السياسية التي تحكم المجتمع . إذ أن النقد الساخر لأخطاء التطبيق يتج عن أول التنفيس عن الغضب ، وثانياً لفت النظر إلى ضرورة الإصلاح . وفي كلتا الحالتين تنجو النظرية من الخطر .

هذا عن النوع الأول من المسرح السياسي ، وسوف نتناول النوعين الثاني والثالث في مقال تال ●

الأساطير بين الحقائق والأساطير

د. أحمد عثمان

وإذا سألت أحداً من الناطقين باللغات الأوروبية الحديثة عن معنى كلمة أسطورة سيقول لك myth أو ما شابهها من كل تلك الكلمات المشتقة من الكلمة الإغريقية mythos التي تعني أصلاً «الكلمة» في مقابل العمل الفعلي و«القصة الخيالية» في مقابل الحقيقة التاريخية. فكلمة «ميثوس» إذن الصق بالخرافة من هيستوريا. ولقد استخدم أرسطو هذه الكلمة «ميثوس» بمعنى الأسطورة - كما نعرفها نحن المحدثين - وبمعنى «الحبكة الدرامية» في التراجيديات والكوميديات وقال إنها بداية الدراما وروحها أو جوهرها.

ولنعد الآن إلى الكلمة «هيستوريا» التي من المرجح أن تكون كلمة «إسطورة» العربية قد اشتقت منها. فالغريب أن هيسودوس قد استخدمها بمعنى «الحكاية الخرافية أو الخيالية» في حين ترد عند هيرودوتوس أبى التاريخ بمعنى «المعرفة» التي يتم الحصول عليها بالتقصي، أو «الإعلام». فهي تقترب عنده من معنى التاريخ ومن هنا جاء اشتقاق كلمة التاريخ (history, histoire) في اللغات الأوروبية الحديثة وكذلك كلمة القصة الحقيقية أو الخيالية (story).

المهم عندنا الآن هو أننا لو سلمنا باشتقاق كلمة «أسطورة» من الكلمة الإغريقية «هيستوريا» فعلينا أن نقبل بأن الإسطورة ليست محض أكذوبة إذ فيها شيء من الحقيقة.

وبالفعل أثبتت الدراسات العلمية - التاريخية والأثرية - أن الكثير من الأساطير ينبع من حقائق فعلية وقعت في زمن ما سحيق أو غير معروف، وحفظها العقل البدائي بمنهج الأسطوري في التفكير فأضاف إليها ما أضاف وحذف ما لم يستطع استيعابه، وبالغ كلما استهوته الحكاية. وهكذا تضخمتم الرغوش واختفت - أو تخفت - الحقيقة نفسها ووصلتنا أحداث تاريخية قديمة كأساطير تروى للتسلية والإمتاع.

وسنضرب على ذلك مثلاً بالحرب الطروادية التي استمرت عشر سنوات وروى هوميروس أحداثها في «الإلياذة». وظلت تعد من الأساطير التي لا أساس لها من الواقع حتى نهاية القرن التاسع عشر حين تمكن هنريش شليمان الألماني من العثور على موقع طروادة. وانتقل بعد ذلك إلى شبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) واكتشف أكروبوليس (قلعة) مدينة أرجوس وموكناي وتيرس. وتوالت بعد ذلك عدة اكتشافات أثرية أخرى في مواقع متصلة بالحرب الطروادية وملاحم هوميروس. ومنذ ذلك الحين انقلبت النظرة إلى الحرب الطروادية من كونها مجرد «أباطيل» إلى الاعتقاد بيقين في أنها حقيقة تاريخية لا جدال فيها. وتحولت ملاحم هوميروس من «حكايات خرافية» لا أصل لها إلى نصوص شعرية ملحمية تلقى أضواء مبهر على الحقائق التاريخية. وهكذا تعانقت الأسطورة مع التاريخ ربما لأن أصلها واحد، إن في اللغة وإن في الواقع ●

يبدأ التاريخ البشري من حيث الفكر بالأسطورة. فالأسطورة بالنسبة للرجل البدائي كانت وعاء لمعتقداته الدينية وتأملاته اللاهنية وكانت أيضاً مرتعاً لخيالاته ومنفذاً لأحلامه. ومن ثم يمكن القول بأن التفكير الأسطوري هو اللبنة الأولى في صرح الحضارة الإنسانية. ولا فائدة ترجى من دراسة المجتمعات البدائية والحضارات الأولى ما لم نتبن المنهج الأسطوري. على أننا نخطئ من ناحية أخرى لو تصورنا أن الأسطورة قد انتهت تماماً من حياتنا المعاصرة. ففي بداية العصر المسيحي مثلاً حاول آباء الكنيسة الأوائل أن يهدموا الأساطير الوثنية القديمة ولم يفلتوا هم أنفسهم من سحرها ونجد ذلك ماثلاً في كتاباتهم. أما في أيامنا هذه ونحن نجتاز عتبات الخروج من القرن العشرين فلا زالت الأسطورة مصدراً مهماً من مصادر الوحي والإلهام في فنوننا التشكيلية والأدبية ولا سيما في الرواية والقصة القصيرة والشعر والمسرح. الأسطورة إذن لا تزال يعشقها الصغار وتروق للكبار، يعيشها الأمي ويتعاش معها العالم الجاهل حتى في بلداننا نحن أبناء العروبة والإسلام. ولعل السبب الرئيسي في ذلك يكمن في أننا قد أدركنا مؤخراً أن الأسطورة خلاصة تجارب مئات أو آلاف السنين وتضم بين جنباتها حكمة القرون وتأملات العديد من الأجيال.

ولذلك نرى أنه قد يكون من المفيد الآن أن نعيد النظر فيما يرد بمعاجنا اللغوية. فكلمة «أسطورة» في المعجم الوسيط تعني «الخرافة» و«الحكاية ليس لها أصل» أما في مختار الصحاح فهي ترد في مادة «سطر» وكما يلي: «الأساطير» تعني «الأباطيل» والمفرد «أسطورة» بالضم.

وجاء في كتاب الدكتور مسعود بوبو المنشور في دمشق عام ١٩٨٢ بعنوان «أثر الدخيل على العربية الفصحى» (ص ٢٩٠ - ص ٢٩١) أن ابن منظور قال:

«والأساطير أباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها واحدها إسطار وإسطارة وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة. وقال قوم: أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر. وقال أبو عبيدة: تجمع سطر على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير. وقال أبو الحسن: لا واحد له. وقال اللحياني: واحد الأساطير: أسطورة وأسطير وأسطيرة...»



حوار مع الأبداع الشعري المعاصر:

أين الشعر في ديوان نصار عبد الله «أحزان الأزمنة الأولى»

د. أنس داود

وتمتلك «العقلانية» زمام التعبير في معظم
جزئيات القصائد، وبخاصة النهايات:

آه يا قلبي الحزين
قلب الصفحة من يدري
لعل الريح إن هبت من الشرق إلى الغرب
تمزج الميتين
وتعيد الراحلين

نهاية قصيدة «قراءة في أطلس الدموع»

آه لو تعلم يا ناظم مثل
ما هو التاريخ حتى
لا تصب العطر في الأرض هباء
وترش الياسمين

نهاية قصيدة «تأملات أخرى عن أجل الأيام»
والعقلانية تتبدى في كثير من جزئيات القصيدة:

أجل الأيام حقا... لم نعشها
إنني أقصد متناها...
فلا عين رأها، ولا عين تراها

وكان الأمر في حاجة إلى استدلال عقل يسوقه
الشاعر صراحة مع كل أدوات التأكيد والتقرير: «إنني
أقصد»:

لم نعش بعد مآسينا
رغم أنا كل يوم مبتلونا

وماذا تجلب العقلانية غير التقرير كالتعبير السابق،
والصيغ العامة «مبتلونا» الكليشيهات العارية عن
الإيجاء:

لم نعش بعد مآسينا
رغم أن الحزن قد ظل سنيانا وسنيانا
ينشب الأنياب فينا

ولن نخدعنا «تصب العطر» و«ترش الياسمين»
و«ينشب الأنياب» فهي مجازات من الحسد الأولى
للمجاز، أي أنها تقترب من حافة «الحقيقة» فضلا
عن أنها مجازات شائعة في معجم الشعر المعاصر،
لا فضل للشاعر في استخدامها...

التعبير المباشر والتقرير هو السمة الأساسية لشعر
نصار عبد الله:

الإحساس والوعي والمعارف المتعددة كنثر طه حسين،
أو ذلك النثر الذي احتفظ بجو من الشفافية والتوتر
والدينامية يرقى به إلى مستوى الأسلوب الشعري كنثر
توفيق الحكيم الحواري في بعض مسرحياته ذات الطابع
الأسطوري والشعري كأهل الكهف وشهر زاد
وبجماليون... وأساليب هؤلاء العمالقة زاخرة بقدر
من الغنائية العميقة، والإيقاع المختف والمحموس في
أن «يجعل منها أساليب مكافئة للشعر، أو قريبة من
الشعر في التعبير عن عالم النفس الإنسانية اللا محدود».

في ديوان نصار عبد الله «أحزان الأزمنة الأولى»
لا تدخل اللغة - إلا قليلا - مسارات التشكيل،
ولا تنصهر في بوتقة قدرة إبداعية تحيل لغة الديوان إلى
لغة جديدة، لا نلتقي بها إلا عند هذا الشاعر... بل
نحن نلتقي بلغة عامة تفتقر إلى ملامح الخصوصية،
تظل المفردة فيها هي المفردة خارج الديوان:

إنهم يأكلون لحومهم الميتة
إنهم ينهشون اللحوم
وغدا يبدءون الهجوم
فاحترس يا عبيده
إن أنيابهم وغالبهم مستعد
إنهم يزمعون من الخلف شئ الهجوم
من قصيدة «مرثية إلى الشاعر عبيدة»

وتظل القصيدة على هذا النمط، جملا تقريرية
مباشرة، يحكمها تركيب عقلاني يصل بها إلى حد
التجريد:

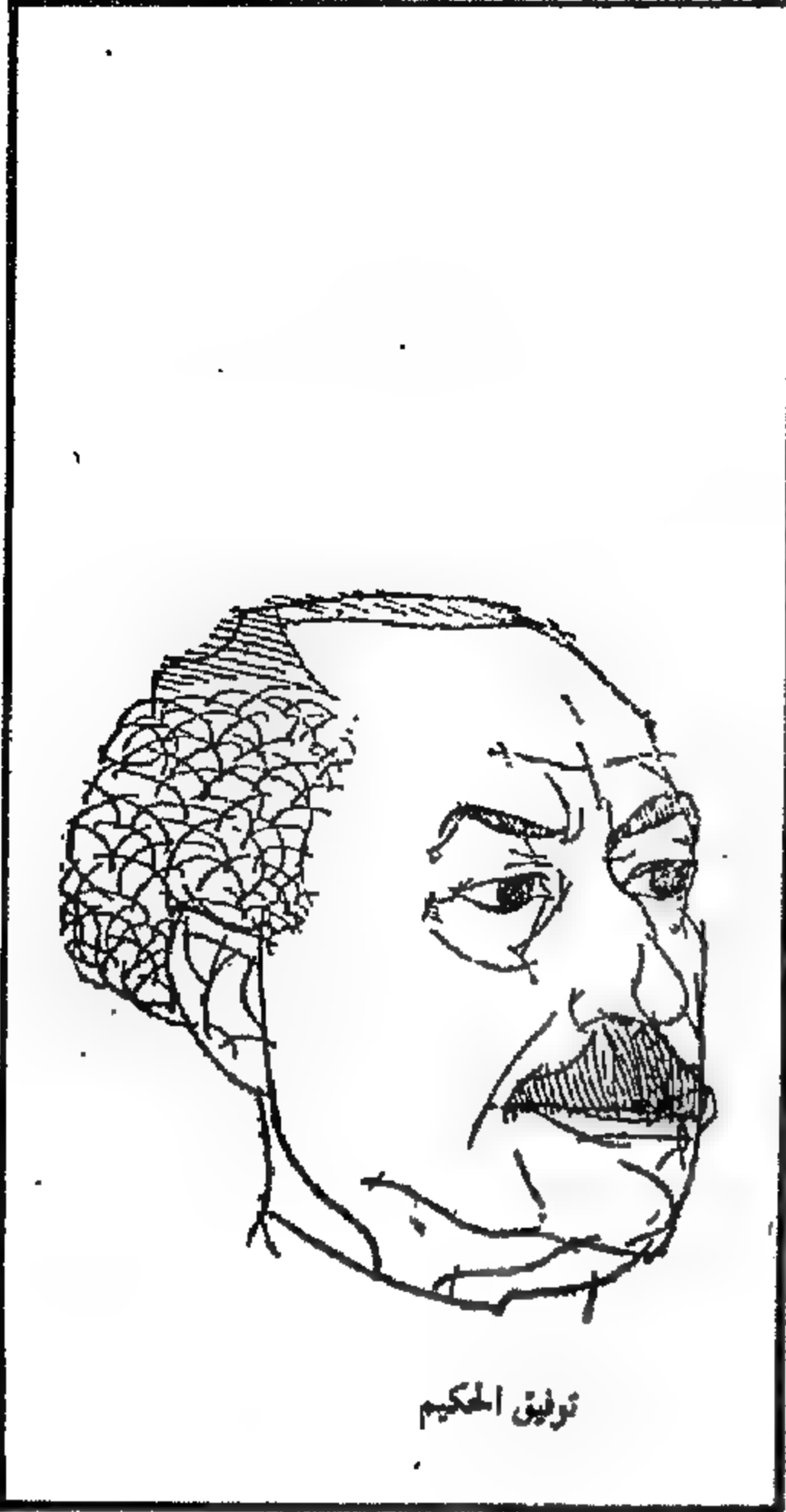
يلبس اللص ثوب القضاة
والذئاب قراء الشيا
والكسالى الذين بلا مشغله
معطف الفنة العاملة

بل تتسلل بعض الكلمات، أو بعض التركيبات
«المنطقتة» حتى في مستواها الإشاري، وهو المستوى
الأدنى لوظائف اللغة... مثل كلمة «مشغلة» في هذا
المقطع، ومثل التركيب الأخير المتنافر في المقطع الأخير
من قصيدته «الرحيل»:

طوبى لمن
كانت وعود الرب في السماء
داء دواء الداء

الشعر تشكيل لغوي يحمل في رهاقه
مكوناته آثار المبدع، وآيات تفردته؛
ومهما اختلفت التناولات النقدية للأثر
الشعري فسيظل هو المنطلق
الأساسي «للتحليلات الجمالية والاجتماعية
والنفسية» بل وحتى المذهبية والعرقية حتى لا يبيت من
التعسف أن تفرض عليه أفكارا ونظريات من مجموع
معارف التلقي، أو مستار مشاعره؛ ولهذا فكلما غنى
«التشكيل اللغوي» في الشعر، واكتنزت فيه
الدلالات تراكمت فيه طبقات المعاني، ودل على
خصوصية المبدع النفسية، وعمق ثقافته... لغوية
 وإنسانية، وقدراته الإبداعية بدءا من اختيار «المفردة»
اللغوية، ومرورا بالتشكيل الصوري والموسيقى،
وانتهاء بالبناء الكلي للمبدع الشعري... فإذا فقد
التعبير الشعري هذا الثراء الداخلي، وتلك الخصوصية
العميقة في صميم بنيته الفنية فنحن في عالم أقرب إلى
النثر المنظوم... وهو أقل قيمة بكثير من النثر المعنى
بآثار الفكر. كنثر العقاد حين يتحدث عن شجونيه
الخاصة، وأسرار ذاته، أو ذلك النثر المضمخ بنفحات





إنهم سثموا نكهة الجشت الميتة
وغدا يزحفون إلى مدن الشهداء
إنهم يشتهون الدماء
فاحترس يا شهيد
احترس يا صديقي الوحيد
نهاية قصيدة « مرثية إلى الشاعر أحمد عبدة » لغة
القياس العقلي :

أرحل الآن مع الضوء الأخير
وكما ذات صباح صافحت عيناى عينيك
على غير مواعيد سوى ما يمد الله غريبا
يلدح الكون طويلا ويسير
وكما ذات نهار وعلى غير انتظار
ثم النهاية الخطابية التقريرية :
أيتها الأرض التي تقتل أحزاننا لكي تنجب
أحزاننا مريبات كثار
ما الذي يولد في قلبي ، وماذا يكبر الآن ،
وماذا ..
وأنا أرحل الآن مع الضوء الأخير
يصبح « التكرار » لجاجة عقلية ، حين يأتي في
قالب « التقرير » كما ورد في قصيدته عن طه حسين :

المعري وأنت رفيقان فاضا على الكون
والكون ضنا
المعري وأنت رفيقان هل كان يرثيك لما تغنى
وهل كان يعلم أنك لما سترحل عنا
ستذكر حيننا وتنسى وتذكر هونا فهونا
المعري وأنت رفيقان هل كان يرثيك لما تغنى
ويغدو التأثير المباشر بالشعراء المعاصرين واضحا ،
يشير إلى تأثيره بصلاح عبد الصبور في قصيدته « قراءة في
كتب الأيام » :

كل بني آدم خطاهون وتوابون وحناثون بتوبتهم
إلا من أخلص
قال كتاب الأيام الوحشية
لا يخلص إلا من أخلص (بالضم)
تعنى من أكره حتى صار الإخلاص خلاصا له
وفي قصيدته « من أحاديث واصل بن عطاء » :

أتنقسم القلوب فنحسب الأنصاف كالأرباع
والأرباع كالأحاد

مباشرة ونثرية عقلانية مسطحة ، ومعادلات لفظية
بعيدة عن لغة الشعر ..

في « محاورات قطري بن الفجاعة » بداية القصيدة
المقطع الأول ، ونهايتها المقطع الثالث :

-١-

لا بد مما ليس منه بد
بينى وبين الموت قبضة يد
بينى وبين الجحيم مد
هذا أوان الشد فاشتد ولا تمى
هذا أوان الشد

-٣-

لا بد مما ليس منه الآن بد
لا تقبل ودا بود
ردى بحد السيف إن الحد رد
هذا أوان الشد فاشتد ولا تمى
هذا أوان الشد

جل نثرية ، وتركيبات عقلية ، والتقابل لدى نصار
تقابل لفظي لا تقابل أضداد وتناقض في واقع الحياة ،
وصميم التجربة الإنسانية :

الصمت كان جملة طويلة يترها الكلام
الصمت كان جملة قصيرة يطيلها انتظارها
جند بلاد الشام

يا أيها القائد جيش الحرب بالكلام
على جنودك السلام
على جنودك السلام
صمتا فليس صوت هذا العام صمت كل عام

وقد وصل ما يؤدعى « شعرا » إلى مستوى الحديث
اليومي في الجرائد :

هو الموت يركب طائرة صنعت في مصانع
« لبتجراد »
هو الموت يشري يباع بجوع الجياح وعري
العراء
وقطرات دمع الحزان ، وكدح الذين قضوا
وهم يكدهون
وأحلام من يحلمون
هو الموت كان وسوف يكون

وكفت تشد على مدفعي ، ترد على الموت
بالموت ، هذا هو الموت ، يرجع يركب نجمة داود ،
طائرة من مصانع « دوجلاس موتورز » سبائكها من
عظام الزنوج ، ومن عرق الذين موأندهم من
كفالك ..

صراخ وخطابية ، وصيغ عامة ، واستدلالات
عقلية ، ومجازات في مستوى الحقائق الشائعة . فإين
الشعر ؟

أستثنى « مشاهد من حياة ابن دلالة » وهي مشهد
مسرحي قصير نشره المؤلف في نهاية الديوان من عدة
صفحات ، ويبدو أن تعدد الأصوات داخل هذا العمل
الفني ، وداخل بضع قصائد قليلة جدا في الديوان إن
أحسنا الظن ، قد طغى على العيوب الفادحة في معظم
قصائد الديوان ، ودخل بها عالم الشعر .. ولكنها
بداية .. بداية فحسب في طريق شاق ●

أحزان الأزمنة الأولى بين التأمل الفلسفى والإبداع الشعرى

د. ماهر شفيق فريد



الدكتور نصار عبد الله ، صاحب ديوان « أحزان الأزمنة الأولى » الذى نال جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٢ ، نموذج للشاعر الحديث ، الذى اتخذ من المعرفة بكل حقولها ميداناً له ، على نحو يراسل تعقد عصرنا وتركيبه : إنه دارس للعلوم الطبيعية ، والاقتصاد وعلم السياسة ، والقانون ، والفلسفة ، فضلاً عن عكوفه على الأدب منذ سن مبكرة . وقد دخلت هذه المعارف كلها - وأغلبها مما درسه دراسة المتخصصة - المتعمق لا الهوى العابر - فى نسج شعره ، وعملت على إكسابه عمقاً وثراء قلما نجدهما لدى شعرائنا الغنائيين الذين لا ترقى ألهم الوحيدة الوتر أوتاراً أخرى من الفكر والوجدان .

ونصار عبد الله - بالإضافة إلى كونه شاعراً - ناقد ، وقاص ، ومترجم ، يمتاز فى كل كتاباته بذكاء ماض ، وعقلية تحليلية ، ومعرفة واسعة : ومرة أخرى تنعكس هذه الصفات على شعره : فهو شعر مثقف ، يتخذ من المعرفة الإنسانية إطاره المرجعى وخلفيته الذهنية ، ويحفل بالأصداغ والمؤثرات والذبذبات ، ولكنه يظل - رغم ذلك - متميز الصوت لا يشبه بغيره .

بم استحق ديوان « أحزان الأزمنة الأولى » تقدير النقد والقراء ؟ عندى أن الميزة الكبرى لهذا الديوان هي بروز البعد الفكرى الذى يعكف على قضايا الحياة والموت ، ويمررها خلال الوجدان ، فيخرج لنا منها عصيراً مصفى هو مزاج من التأمل الفلسفى والإبداع الشعرى . إن نصار عبد الله شاعر متفنى مثل الشعراء المبتاعين الإنجليز فى القرن السابع عشر ، أو مثل الشاعر والناقد الإنجليزى ولیم إلمسون الذى شهر بكتاب « سبعة أنماط من الإبهام » . فهو يجب أن يتلاعب بالأفكار ويلهبها لهما هو آية التمكن والاعتدال . ومن الأفكار يتقل إلى الألفاظ فيلاعبها ويحاذيها ملاعبة القط لفرسته . إنه عندما يكتب .

أجل الأيام حقاً .. لم نعشها
إنى أقصد متناها .. فلا عين رأها .. ولا عين تراها

أو عندما يكتب :

طوبى لمن
كانت وعود الرب فى السماء
داه دواه الداء

أو :

حق يعود بيننا الما بين

يحقق هدفاً مزدوجاً : فهو يلعب لعبة فكرية ولغوية فى آن واحد . إن مفارقاته ليست لغواً أجوف ، وإنما هي أقضية منطقية لا تلبث - عند الامتحان الدقيق - أن تسفر عن معنى متسق لا غبار عليه ، وإن صدم القارئ لأول وهلة .

وللميزة الثانية فى الديوان هي اتساع رقعة النغمات الشعرية التى يتحرك على سلمها الشاعر :

هناك نبرة غنائية ، وهناك نبرة تأملية ، وهناك ذلك الجنس الأدبى المعروف باسم الرسائل الشعرية : فالشاعر يخاطب تارة أباه ، وتارة أخرى ناظم حكمت ، أو أحمد عبيدة ، أو أولاد نيكولاينا الكسفتش ، أو ملاك الرحمة المرموز بحررفى ع . ج . ، أو طه حسين ، أو الروائى ن . م (نجيب محفوظ ؟) ، أو برتراند رسل . . وفى هذه القصائد كلها يمد الشاعر بين وبين المخاطب حبلاً من الحوار والتواصل ، يشرى وصى القارئ بما يفجر من قضايا وما يطرحه من تساؤلات .

وهناك نبرة النبوة أو الحديث كإنبياء العهد القديم فى التوراة ، أو فرجيل فى رعوياته حين يتنبأ بمقدم عصر ذهبي ينتهى فيه الصراع ، ويعيش الليث والحمل معا فى سلام . إنها النبرة التى لقنها جبران خليل جبران عن ولیم بليك ، واصطنعها صلاح عبد الصبور فى ثنائى دواوينه « أقول لكم » : تتبدى فى قصيدة نصار عبد الله « سفر نى ضال » حيث نجد رؤيا للتناغم الكونى تسولد عن إدراك واع لصراع الأضداد وجدل المتناقضات .

هناك أيضاً ذلك الشكل الفنى المعروف عند الرومان بالإيجراماة أو الأبلدة من أوابد القول ، كما كان العقاد العظيم يجب أن يسميها : إنها القول المحكم الوجيز

الذى يقول الكثير فى كلمات قليلة ، على نحو ما يفعل طه حسين فى كتابه « جنة الشوك » . ونحن نجد نموذجاً لهذا الشكل فى القصيدة الافتتاحية للديوان :

أعلم أنك حين تبارز تهزم كل الأبطال
يا سيف الحزن
لكنك تنكسر أمام عيون الأطفال

(فقرة قصيرة إلى الحزن)

وهناك النبرة الدرامية التى تتخذ عدة أشكال : شكل الحوار بين أكثر من صوت فى القصيدة الواحدة ، أو شكل الصراع بين عناصر القصيدة ومكوناتها ، أو شكل الشذرات الدرامية التى يطمح الشاعر - شأنه شأن الشوقاوى وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور ومحمد أبو ستة وعبد بدوى وأنس داود وأحمد سويلم ومهران السيد ووفاء وجدى وبدر توفيق - إلى أن يقيم منها صرح مسرح شعرى متعدد الأصوات . من هذا النوع الأخير الشذرة المسماة « مولائى تأكل لحم الموتى » وهى مشهد افتتاحى لمسرحية شعرية لم تنشر بعد ، تمتاز بأمرين : حسن الفكاهة الذى يتبدى فى مقطع « خشية أن تكون/ دمية أو حيزبون/ ظلاً من الردى . . . » ، وبراعة النقلة الإيقاعية التى هي شرط لازم فى هذا النوع من الشعر الدرامى . فالفقرة التى تبدأ :

من أين تطعمين يا صبية
وكيف تنبض الدماء فى شفاهاك الوردية

تختلف ، عروضاً وإيقاعاً ، عن الفقرة التى سبقتها ، وتتوصل بهذه النقلة الموسيقية إلى توليد حالة نفسية جديدة ، ودفع الحركة المسرحية فى اتجاه مخالف .

ثمة - بعد ذلك - عدد من الظواهر الفنية الجديدة بالرصد : فالشاعر - مثل كثير من شعرائنا المحدثين - حزين ممرور ، لا تكاد قصيدة من ديوانه تخلو من كلمة « الحزن » ومشتقاتها :

- قارة الحزن القديم (ص ٥) .
- رغم أن الحزن قد ظل سنينا وسنينا (ص ٧) .
- وأين تبع حزن يحف (ص ١١) .
- أيها الأرض التى تقتل أحزاناً لكى تنجب أحزاناً مريرات كثار (ص ٢٠)
- كل زهور عالم حزين (ص ٢٤) .
- إن أعود الآن للأحزان (ص ٤٧) .
- وكان الحزن يشد فى مسامعنا تراتيل حزينان (ص ٥٩) .
- فلا يتكامل الشطران/ سوى بتكامل الأحزان (ص ٧٠) .

- وقطرات دمع الحزانى (ص ٨٠) .

ولهذه النبرة الأسبانية ما يبررها فى تجربة الشاعر وفى تجربة الوطن على السواء : فهو يحدث أحياناً عن أحزان قومه ، وأحياناً أخرى عن الأم ذاته . وكثيراً ما يلتقى الرافدان فيكون الحزن مضاعفاً ، ويغنى كلا الرافدين صاحبه .

هناك ظاهرة أخرى هي لجوء الشاعر إلى استخدام الإيجراف أو الشاهد الشعرى على رأس القصيدة ،

لغتنا والقمر الصناعي

يرجع مشروع القمر الصناعي العربي إلى عام ١٩٧٠، في إطار جامعة الدول العربية. جرت اتصالات عديدة مع منظمة اليونسكو. وقامت بعثة من الخبراء في عام ١٩٧٠ بزيارة الدول العربية لإعداد دراسة عن إمكانات الاستفادة من الأقمار الصناعية لتغطية خدمات التوسع الإذاعي والتلفزيوني، ولإفادة منها في الأغراض التربوية، ولتبادل الخبرة في التنمية. وشغلت مؤتمرات وندوات كثيرة - بعد ذلك - بكيفية الاستفادة الرشيدة من القمر الصناعي العربي في أغراض التعليم والتنمية، منها: المؤتمر الإقليمي العربي للإذاعات التعليمية (١٩٧٥)، واجتماع خبراء ومسؤولين عن تقنيات التعليم لدراسة مشكلات استخدام التلفزيون في التعليم (١٩٧٧). وبدأ الوعي يتكون لدى الإعلاميين والتربويين بأننا في بداية مرحلة جديدة من عصر الاتصال، ولن يمكن الحفاظ على وحدة الثقافة العربية إلا بوعي لغوي جديد، يحرص على أن يكون البرنامج المعد في السودان مفهوماً في لبنان، وأن يكون المواطن الجزائري في غير حاجة إلى مترجم ليُفهم برنامجاً سعودياً.

ذكرت الدراسات الكثيرة نقي أصدت عن القمر الصناعي العربي أنه يعمل على تحقيق عدة أهداف، منها تبادل المعلومات والبرامج بين الدول العربية، وكذلك بينها وبين الدول الأجنبية. وبطبيعة الحال، يكون تبادل البرامج والمعلومات بين الدول العربية باللغة العربية.

يهدف القمر الصناعي العربي للاتصالات إلى تعميم البرامج التربوية والتعليمية بين البلدان العربية ونقلها إلى المناطق الريفية والمناطق النائية. والقضية هنا تتجاوز واقعنا المتواضع في كل دولة، الإنتاج العربي قليل، وينبغي الاستفادة منه بشكل رشيد، لفى عدة دول عربية ببرامج تربوية وثقافية جيدة. ولن يمكن تبادلها إلا إذا توافرت فيها مواصفات كثيرة، منها: أن تكون بلغة يفهمها كل العرب، بهدف مشروع القمر الصناعي العربي إلى تبادل الخبرة في النشاطات التطبيقية وفي المجالات المختلفة، إلى جانب نقل البرامج الإخبارية والترفيهية، وتعرف التراث الوطني، والحضارات القديمة، والمعالم الحضارية. إن هذه البرامج لن تعد لكي تكون عملية التوزيع، فمن خلال القمر الصناعي العربي هناك إمكانية كبيرة لزيادة رقة البث المسموع والمرئي على المستوى المحلي والإقليمي. وهنا لا مجال للتمسك بالمحلية في الأداء اللغوي، إذا كنا نريد المحافظة على الوحدة اللغوية العربية.

د. محمود فهمي حجازي



نحن على وشك الدخول إلى مرحلة جديدة في الاتصالات بإطلاق القمر الصناعي العربي. كان ظهور الصحافة العربية، منذ أكثر من قرن ونصف، بداية عصر جديد في الاتصال، كانت الإمكانيات متواضعة في بداية الصحافة العربية، ومع هذا فقد كان لها دور كبير في تقريب المصطلحات الحديثة وألفاظ الحضارة. كان قراء الصحافة عدة مئات فأصبحوا - بعد ذلك - بالآلاف، وصاروا اليوم بالملايين. الصحافة قدّمت الكلمة مطبوعة، وكان تأثيرها كبيراً، ثم ظهرت الإذاعة وأصبح تأثيرها في الحياة اللغوية أكبر، ذلك أن اللغة في المقام الأول ظاهرة صوتية منطوقة ومسموعة، وعرف الجيل الأول من الإذاعيين كيف يعني باللغة العربية من حيث النطق واختيار المقدرات والتكوين الصحيح للجمل. وجاء عصر التلفزيون بإمكانات أكبر من شأنها أن تقدم اللغة منطوقة مع الصورة في إطار الموقف، والتلفزيون بهذه الإمكانيات أقوى وسائل الاتصال، من حيث التأثير اللغوي. وبقدر ما توضع هذه الوسائل في إطار خطة لغوية واضحة الهدف تكون الفاعلية المنشودة. ويتيح إطلاق القمر الصناعي العربي إمكانيات جديدة هائلة، لم يعرف تاريخ الاتصالات لها مثيلاً. ولن يمضي وقت طويل حتى يستطيع المشاهد في المغرب متابعة برنامج أعد في العراق، وهو جالس في بيته أمام الشاشة الصغيرة، ولن يتحقق الاتصال لو تمسك كل بلهجته المحلية ولو أغفل حقيقة اللغة الواحدة التي يشترك فيها كل العرب.

كان يصدر مثلاً قصيدته «السوءال الذي شدى مرتين» بقول المعري:

عسلاني فإن بيض الأساق
فنيست والظلام ليس بفان

ويجيء الاقتباس جزءاً عضويّاً من القصيدة لأنه يثير ذكرى المعري، رقيق طبعه حين الذي تتوجه إليه القصيدة. وكذلك الشأن في اقتباسات الشاعر الأخرى: من القرآن الكريم، ومن زهير بن أبي سلمى، ومن قطري بن الفجاءة أكبر شعراء الخوارج الأزارقة، ومن خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي المشهورة حين قدم أميراً على العراق وخطب في المسجد الجامع بالكوفة، وغيرهم.

لكن هذا لا ينفي عيباً مهماً في الديوان هو لجوء الشاعر - تحت ضغط عاطفته - إلى التعبير المباشر الذي لا يجاوز النثر إلى الشعر. انظر مثلاً إلى قوله:

يلبس اللص ثوب القضاء
والذئاب فراء الشياه
والكسالى الذين بلا مشغله
معطف الفئة العاملة
إنهم يرسمون الشجاعة في كل عين جباه
إنهم يسرقون الحقيقة من كل شيء
إنهم يلبسون عبدة ثوب الخيانة

هذا هجاء مباشر لم يمر بالعملية الفنية التي تجعل من هجاء درابدين أو بوب أبداعاً شعرياً. حسبك أن تقارن الأبيات السالفة بقول صلاح عبد الصبور في قصيدة «الظل والصلب»: «هذا زمن الحق الضائع / لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله...» أو قوله في المقطع الخامس من قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي»: «ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ/ كان الإنسان الأفعى يجتهد أن يلتف على الإنسان الكركي...» لكي تدرك ما أعنيه. إن عبد الصبور يعثر على معادلات فكرية ونظائر وجدانية لغضبه، ومن ثم يكسوه حلة من الصورة والوجدان والتأمل، لكن نصار عبد الله لا يعدون أن يقدم غضبه: فجاً، نيثاً، عارياً.

ويبقى - في النهاية - أننا إزاء شاعر مفكر له عين نافذة يجليها في زوايا العصر وأركان الذات، فينير ما استخفى من الخبايا، ويلفتنا إلى الغريب والشائه والسخرى تحت قناع الألفة والاعتدال: هذا شاعر لا يتداوب رقة، ولا يخاطب عواطف المرامقين والشباب، وإنما يتوسل بعقله التحليل الحاد إلى مخاطبة القارئ الناضج، وإلى تحقيق التوازن الصعب بين عنصر الفكر وعنصر الوجدان. فلئن قيل: أين الشعر في وجدانه؟ قلنا إنه - على وجه الدقة - كامن في هذه البصيرة النافذة إلى الأعماق، وهذه الرؤية الواضحة، وهذا المعجم اللفظي الذي يجمع بين تحدّد المعنى وغنى الإيحاء، وهو أيضاً كامن في هذا الحوار الخلاق - على امتداد القصائد - مع فكر الماضي، وقضايا الحاضر، ورؤى المستقبل.

فولتير

د. عزيزة أحمد سعيد



كان فولتير مؤمناً إيماناً عميقاً بدور الفيلسوف في محاربة فساد الحكم وبقدرة الكلمة على أن تتحول إلى سلاح يقتل أو إلى يد تبتى ، فعاش عمره كله يهاجم الظلم والاضلال ، لا يكل ولا يمل ولم تكن هذه المهمة يسيرة ، بل تطلبت من فولتير أن يغير ما بنفسه وتم له ذلك على عدة مراحل ، بدأها عام ١٧١٦ حينها اصطدم بالكلام لأول مرة ، وثقى على أثرها إلى سولي - سور - لوار - Sully-Sur-Loire ، ثم سجن بعدها في الباستيل أحد عشر شهراً شعر خلالها بأنه عاجز عن التحكم في مصيره ، فقرر أن ينافق رجال السلطة وأن يستغل أصدقاءه وأن يصبح ثرياً وقوياً . ولكن طبيعته المقاتلة دفعته إلى الاحتكاك بأحد النبلاء ، فعاد إلى الباستيل ، وخفف الحكم إلى النفى ، وسافر فولتير إلى إنجلترا . هناك انبهر بنظام الحكم العادل وبحرية العقيدة المكفولة للجميع وبالاحترام المتوافر لكل من يحسن عمله . وأوحى إليه ما رآه بطريقة فعالة للهجوم على الوضع القائم في فرنسا : لقد فطن إلى أن التهكم على فرد واحد أو من خلال قصيدة لاذعة لن يجدى ، إنما الوسيلة المثل هي في إجراء مسح شامل لعيوب النظام مع الاستعانة بسائر - وليكن صورة إنجلترا - لندره مقص الرقيب ؛ وزيادة في الاحتياط طبع فولتير « الرسائل الفلسفية » أو « الرسائل الإنجليزية » في هولندا ووزعها خفية في فرنسا ورغم كل ما تكبده فولتير من حيل فقد تعرف رجال الحكم على خطورة ما جاء بالكتاب ، فأمروا

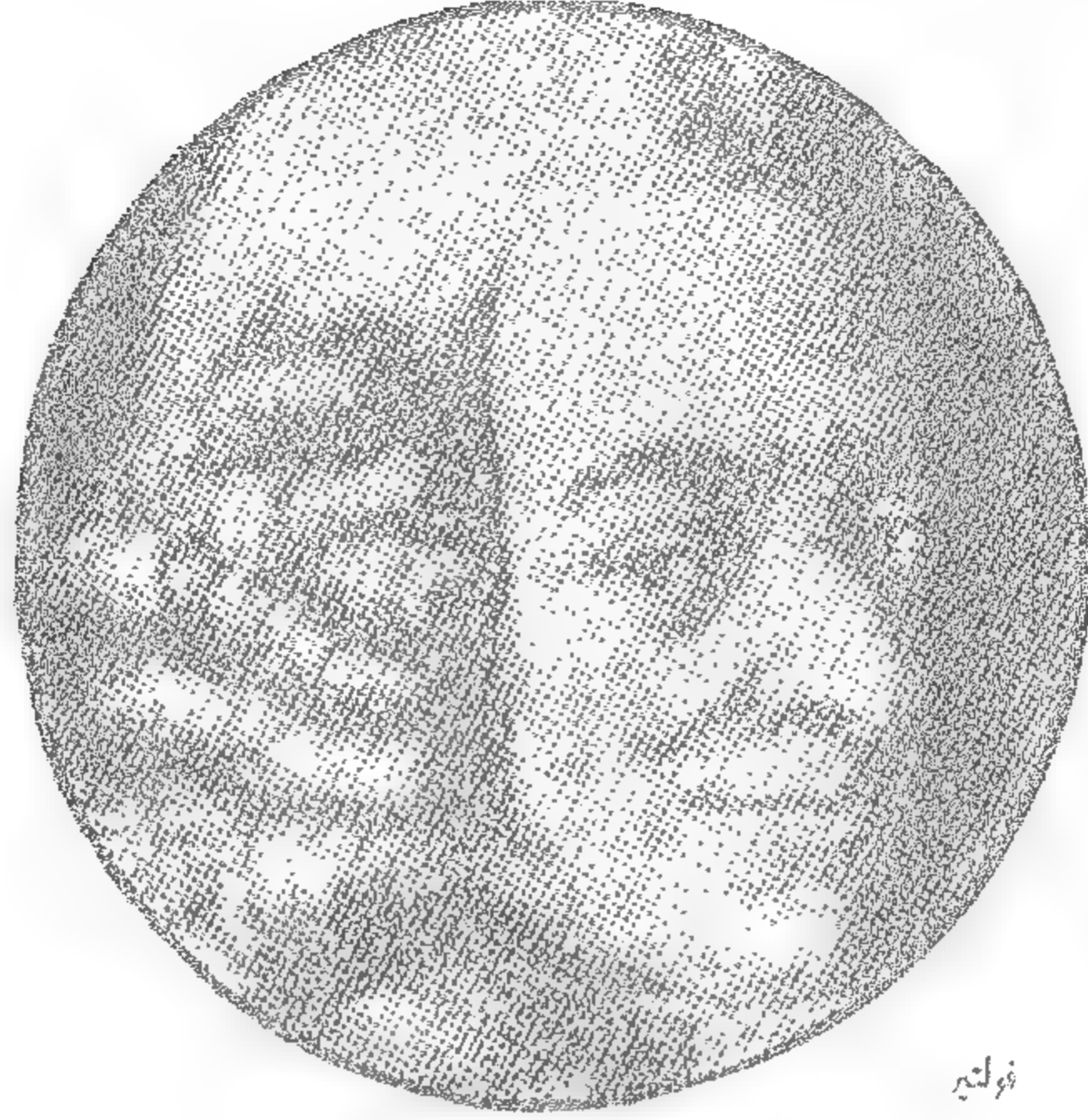
بإحراقه . واضطر الفيلسوف إلى أن يلجأ لقصر سيرى Cirey على حدود مقاطعة اللورين . وكان ذلك في عام ١٧٣٤ .

ثم بدأت المرحلة الثانية لصراع فولتير مع الحكام حين شرع في تنفيذ ما قد اعتزمه في شبابه ، فاستثمر ميراثه عن أبيه ، مستعيناً بنصائح أصدقائه من العاملين في البنوك ، ووطد صلاته بمن يرجو منهم خيراً ، كالمركز دار جنسون D'Argenson الذي أصبح فيما بعد وزيراً للخارجية ، وتورجو Turgot الذي أجرى عدة إصلاحات خلال توليه وزارة المالية ، وفريدريك الثاني ملك بروسيا الذي كان يعجب بالفيلسوف ويعده من المقربين . واهمال التكريم على فولتير فأصبح عضواً في الأكاديمية الفرنسية ، ومؤرخاً للملك ، وشاعراً للمناسبات . ولكن هذا التمجيد لم يمنعه من رؤية حياة البلاط الملكي على حقيقتها ، فصورها في « زاديج » Zadig كما عاد يطالب بالحد من نفوذ رجال الدين ، وبتقويم نظام الحكم . ثار الملك ، وعاد الفيلسوف إلى سيرى وبدأ العمل من جديد للتقرب من الحكام خشية أن يتقلص دوره دومهم . ولم يجهد هذه المرة أية استجابة ، فوافق على دعوة فريدريك الثاني للسفر إلى بروسيا لعله يجد فيه الحاكم المستنير الذي طالما حلم به . يتكرر ما حدث في فرنسا ويهرب فولتير ، ولكن فريدريك يأمر بالقبض عليه ويسجنه في فرانكفورت ، وذلك في عام ١٧٥٣ ، ويمكث فولتير في السجن خمسة أسابيع .

وتبدأ المرحلة الأخيرة في حياة فولتير . لقد أصبح الآن ثرياً ، وفي مقدوره أن يشتري بيتاً وأرضاً ، وأن ينشر آراءه كيفما شاء ، أو بالأحرى مع شيء من الحذر . ويدفعه هذا الشعور إلى الاستقرار في سويسرا بالقرب من جنيف ، في منزل أطلق عليه اسم الديليس Les Délices ، ويستأنف نشاطه بصورة مكثفة فيشارك في كتابة مقالات لدائرة المعارف الفرنسية L'Encyclopédie ويسدق في صفحات كتب التاريخ ، ويراسل أصدقاءه ، ويرد على أعدائه ، ويندد بالحالمين ليقرهم إلى الواقع ، سواء كانوا من الشعراء أمثال بوب Pope أو من الفلاسفة كفولف Wolf أو ليبنتز Leibniz ، خاصة وأن هؤلاء ظلوا على تفاؤلهم رغم زلزال لشبونة المروع . ثم تبدأ المشكلات مع سلطات جنيف ، فيبيع منزله ويشتري قصر فرني Ferney في فرنسا على الحدود السويسرية ، ويحيا فيه الحياة التي طالما تمنّاها كسيد وأديب وداعية . وتتجلى عظمة الرجل في كل تصرفاته ، فهو يهتم بأرضه ويطبق في زراعتها أحدث الأنظمة ، ويحصى رعاياه ، ويحرر عبيد الأرض من رقهم ، وينشئ مصنعاً للحريير ومدبرة للجلود ، ويحول فرني من قرية صغيرة إلى بلدة تسكنها ١٢٠٠ نسمة تحمل اسمه حتى يومنا هذا ، بل يتحول قصره إلى مأوى يلجأ إليه المضطهدون فيدافع عن قضاياهم ويوفر لهم الرزق الكريم . ويتردد عليه صفوة القوم من كل بلدان أوروبا يناقشون معه أمورهم ويأخذون بآرائه . وقبيل وفاته يعود إلى باريس التي حرم من دخولها سنوات ، فيستقبل استقبال الظافرين . وفي ٣٠ مايو ١٧٧٨ يوافيه الأجل عن ثلاثة وثمانين عاماً .

من الواضح أن إيمان فولتير بدور الفيلسوف لم يكن مقصوراً على كتاباته ، بل شمل حياته كلها ، وإن لهذا الدور شقين : جانب لنقد الأوضاع الخاطئة والمطالبة بتغييرها أو إصلاحها ، وجانب لتحقيق الآمال الواقعية .

تعرض فولتير لنظام الملكية المطلقة في فرنسا وقارن بينه وبين نظام الملكية الدستورية في إنجلترا ، كما داعبه حلم الملك الفيلسوف - القادر الحكيم والأمران يتفقان في أن سلطة الملك يحدها الدستور أو العقل . وكان أكثر ما ينجشاه فولتير من الحاكم المطلق هو أن يتخذ قرارات عشوائية سريعة ، خاصة إذا ما تعلقت بإعلان الحروب . وقد عبر فولتير - مراراً - عن هذه الفكرة وبصور مختلفة ، فهو جاد في بحثه التاريخي « دراسة عن التاريخ العام وعن « طبائع وروح الأمم » حيث يطلق أحكامه على الملوك بناء على ما قدموه لشعوبهم من تقدم ورخاء خلال سنوات السلام في حكمهم ، لا على ما حققوه لأنفسهم من مجد عسكري خلال الحروب . وهو ساخر في حكايته « كانديد » Candide حينما يكتب « ملك البلفار أعلن الحرب على ملك الأبار » وكان الحرب لن تدور إلا بين الملكين ، وتعلو نبرة صوته في رسائله عندما تصل إليه أخبار ويلات حرب السنوات السبع ويناشد كل من بيده الأمر أن



فولتير

والتعليق على الأحداث الهامة ، ونقل أخبار العاصمة التي كانت تصله كلها ، فعيدها روايتها بطريقته الخاصة ، ويضيف إليها من التفاصيل والتعليقات ما يثير بها ويبحث فيها الحياة . هذا بالإضافة إلى هجومه على أعدائه والتنديد بهم ، ومناشدته الأصدقاء وأن يتدخلوا لحماية مظلوم أو حتى أن يساعده في تسويق الساعات التي صنعها عمال جنييف المضطهدون بسبب عقيدتهم الدينية ، ومناقشته قوانين الضرائب الأخيرة التي تحرم المزارع من ثمره جهده . ولا يجب أن نندهش إذا وجدناه يتعرض في رسائله إلى أمور خاصة جداً به ، كوصفه للكروسي الذي طلب من نجاره أن يصنعه له على مقاسه وبمواصفات معينة ، لأن الغرض من أي مقعد هو توفير الراحة . ثم قصة الفلاح الذي يعمل عنده والذي طلب منه نقوداً ليدفعها أتعاباً للمحامي الذي يتراعى ضده حتى يزيح عنه ظلماً ألحقه به فولتير نفسه . إن المواضيع التي تناولها في رسائله كثيرة وشيقة ، كما أن أسلوبه رشيق وواضح . ومن خلال هذا الحديث الذكي الأخاذ تظهر صورة العصر غنية بتفاصيلها الدقيقة الحية .

وإلى جانب هذه الرسائل الممتعة كتب فولتير الحكايات الفلسفية الذي يعد بعضاً منها نموذجاً فريداً لما يجب أن يكون عليه هذا النوع الأدبي . والغريب أن فولتير لم يشر إطلاقاً في رسائله إلى حكاياته ، بل كان يعتبرها من الأنواع الخفيفة الثانوية ، وإن عمد عند إعادة طبعها إلى تنقيحها وتعديل بعض فقراتها . وقد استوحى مواضيعها من مصادر مختلفة : حكايات الأولين ووقائع تاريخية وتجارب شخصية ، ثم أعاد تفسيرها أو استخدامها وفقاً للفكرة التي يريد إثباتها . فكان الهدف من الحكاية هو توظيفها في المعركة الفلسفية ، وبالتالي فإن شخصياتها لا تتمتع ببعد إنساني حقيقي ، بل كان فولتير يستخدمها كدسنة تخدع الغرض الفلسفي . ويكمن فن الحكايات في الطريقة التي أبرز بها أفكاره من تسلسل الحوادث إلى صياغة الأسلوب الساخر اللاذع . وتتضح خصائص هذه الطريقة عندما يقارن القارئ الذي ألف أعمال فولتير بين كتاباته المختلفة حول نفس الفكرة أو نفس الحديث ، عندئذ تظهر نظراته الكاريكاتيرية ومناوراته الدعائية ، بل وأعماق نفسه ، مع أنه كان دائماً حريصاً على إخفاء أحاسيسه العفوية ، أو تغليفها .

إن هذه النظرة السريعة على صراع فولتير مع السلطة وعلى أهم آرائه وأعماله توضح لنا أن هذا المفكر الأدبي قد عبر عن عصره وعن نفسه تعبيراً شيقاً وممتعاً وكثيراً ما تعرض لقضايا تمس الإنسان بصفة عامة في أسلوب رشيق ساخر . ولا عجب أن يثير فولتير في القرن العشرين اهتمام جماعة من الباحثين من أنحاء العالم المختلفة ، فيقومون بتحويل منزل المسكن بالدليل إلى معهد ومتحف لدراسة أثر كتاباته على عصره ، ويعيدون طبع كتبه وكل رسائله ، ثم يتقنون إلى دراسة القرن الثامن عشر كله في سلسلة من الأبحاث تعد من أهم ما صدر من كتب التحقيق والنقد في القرن العشرين ●

أو من المؤكد مخالفتها للواقع الملموس . ويفسر هذا المفهوم هجوم فولتير على الفيلسوف الألماني لينتز وعلى أتباعه من المثاليين . فقد تصدى فولتير لآرائهم مراراً في رسائله وفي أشعاره ثم في حكاياته الساخرة « كانديد أو التفاضل » ، حيث قند جميع أنواع الشرور المحتملة ، من أمراض إلى كوارث طبيعية وحروب واغتيالات . . . وانتهى إلى أن المرء لا يملك في هذا العالم إلا أن يعمل ويتج ، بشرط أن ينصرف عن المناقشات العقيمة . وتذكرنا صورة كانديد في آخر الحكاية بصورة فولتير في طرني : لقد آمن الإنسان بنفس الفكرة ، مجتمع كانديد مجتمع صغير يحمل لا من أجل الاستهلاك فحسب ، ولكن ليعادل إنتاجه مع الآخرين ، وليعم الخير على الجميع . وهذا تماماً هو ما فعله فولتير في قرن .

لا شك في أن فولتير كان فيلسوفاً عظيماً ، ولكن رغم هذه العظمة فقد كان من الممكن أن تندثر أعماله أو أن يخبو بريقها . لو اكتفى بكتابة المسرحيات النمطية أو الشعر التقليدي . وحتى دراساته التاريخية لم تكن لتضمن له الخلود ، حيث يغلب عليها طابع الدعاية لآرائه الفلسفية ، رغم حرصه على جمع مادة علمية دقيقة . فإنه يستعين في البداية بالوثائق الجادة ورسائل السفراء والتقارير السرية وشهادة الضباط القدماء ، ثم يشرح في رسم شخصيته الرئيسية فتبدو صورة شارل الثاني عشر ملك السويد وكأنه بطل مغوار ، ثم يتحول بها فولتير تدريجياً إلى صورة المقاتل المغرور الذي أخطأ في تقدير قوة خصمه فانهمز أمامه ، وتظهر صورة لويس الرابع عشر المعروف بلقب الملك الشمس على أنه العنوبة في أيدي مستشاريه المتعصبين . لم يكن فولتير موضوعياً ولكنه كان فيلسوفاً يتمتع بغريزة الصحفي وبهوية الراوي ، ولهذا ، فإن أعماله الخالدة هي التي برزت فيها هاتان الصفتان .

اشتهر فولتير برسائله التي بعث بها إلى أصدقائه وإلى أعدائه داخل فرنسا وفي بلدان أوروبا ، وتناول فيها كل ما يمكن أن يثير اهتمام إنسان يعيش في القرن الثامن عشر : المسائل الفلسفية ، والدراسات اللغوية ،

يضع حداً لهذه الجرائم البربرية . ويرى فولتير أن للحرب أضراراً أخرى غير إهدار الإنسانية ، وأهم هذه الآثار فرض الضرائب ، حتى الأمر بالحكام إلى فرض ضريبة على الملح . وقد تصدى فولتير لهذا القانون ولكنه لم ينجح إلا في إعفاء بلده جيكنس - حيث يوجد قصره - من دفع هذه الضريبة .

وكان أكثر ما يثير فولتير هو تدخل رجال الدين في الحكم ، ولا يقتصر هذا الوضع الخاطيء على القرن الثامن عشر ، إذ أن دراساته التاريخية قد أثبتت له أن التاريخ حافل بتحريضاتهم على الفتنة الطائفية . وعلى سبيل المثال فهم الذين دفعوا بلويس الرابع عشر إلى أبشع أنواع الاضطهاد الديني ، وشوهوا عصره كان يعد من أعظم العصور في فرنسا ، واضطر فولتير ، الذي كان يؤرخ بإعجاب لسيرة هذا الملك ، أن يغير من خطة بحثه ، وأن يبرز ضعف الحاكم أمام هؤلاء المتعصبين للكاتوليكية . وفي حكايته « الساذج » Ingénu عاد وتعرض لنفس الحقبة بسخرية ومرارة عاف عن أن يبتسها في الدراسة التاريخية لأن من المفروض فيها أنها موضوعية . أمّا في عصره فإنه لم يتوان عن التنديد هؤلاء المتزمتين . فترافع عن ضحاياهم ، وكافح من أجل الحصول لهم على البراءة ، حتى بعد تنفيذ حكم التعذيب والإعدام فيهم . لأن القضية ليست قضية أفراد ، ولكنها قضية الحرية ، تلك الحرية التي يجب أن توظف الضمان طالما أن الحكام منقادون لرجال الدين . وتشهد رسائل فولتير التي كان يوقعها بعبارة « فلنسحق الحقير » (أي المتعصب لطائفته والمؤمن بالخرافات التي تشوه الدين) . كم عانى الفيلسوف في حربه المحمومة ضد رجال الدين وفي صراعه من أجل المطالبة بحرية العقيدة . وقد كان سلاحه العقل وما يمل به عليه من أدلة .

ولقد استخدم فولتير ذات السلاح في معركته ضد الذين تعرضوا لما وراء الطبيعة كان يؤمن بأن الإدراك البشري له حدود ولا يجب عليه تجاوزها ، وأن من العبث مناقشة نظريات لا يمكن التأكد من صحتها

الكبوة

إسماعيل بكر



سار الحصان الشاب في الطريقة الموصلة إلى الحلبة التي سيؤدي فيها ما درّب عليه من عروض .. كانت الثقة تملؤه إلى حد الغرور . فكثيرا ما دخل إلى هذه الحلبة . لكن وهي فارغة ليس بها سواه مع مدربيه .. وكان يؤدي ما تعلمه في مهارة ملفتة . وذلك حتى الآن في التمرين فقط . لكن ما الفرق ؟ .. ما الفرق بين أداء التمرين وأداء العرض الأساسي ؟ .. ما الفرق بين الحلبة فارغة كانت أم مملوءة بجماهير المشاهدين ؟ .. في قرارة نفسه يرى أنه لا فرق .. كان في شوق بالغ إلى لحظة العرض وملاقاة الجماهير . وها هي قد حانت اللحظة المرتقبة .

اجتاز الطريقة بكاملها . وقف على باب الحلبة .. تماما كما هي . لم يتغير فيها شيء فيما عدا المقاعد التي تحيط بها . لقد اختفت تماما تحت أجساد المشاهدين .. كانت نظراتهم تكتسح الحلبة وتلتقي عنده .. نظر إلى العيون الشاحصة إليه كأنها بحر عميق ترتعش فيه الأمواج ارتعاشات غير مفهومة .. أحس بالخوف يعتريه .. لكن . لماذا الخوف ؟ إنه قد استوعب جيدا كل ما درّب عليه . ويثق في قوته وشبابه ..

شاهد المدرب يعطيه إشارة البدء .. يزهو وخيلاء ، تقدم إلى منتصف الحلبة .. نظرات العيون تغطيه من كل جانب حتى أصبح يحسها .. رغم كل الثقة ، خالطه شيء من الرهبة .. بدأ العرض .. كان عليه أن يجري داخل الحلبة في دوائر مختلفة الأقطار . تضيق فيدور حول نفسه . وتتسع فتشمل الحلبة بكاملها . مع أداء قفزات وحركات بهلوانية أثناء الجري .. بدأ دورته الأولى .. حاول أن يتناسى بحر العيون المتدفق بالنظرات . لكنه فشل .

أتم دورته الثانية والثالثة .. أحس بشيء من الإرهاق يتسلل إلى سيقانه . تعجب .. لم يكن يشعر بمثل هذا أثناء تدريبيه قبل الدورة الخامسة لكن لا بأس . إنه مازال يملك

التي تليها



عرف المصريون منذ قرون طويلة بأنهم أهل رباط، يتمتعون بالشجاعة والصبر والإقدام بقدر ما يتمتعون بالسماحة والعفو والكرم.

وربما غلبت على المصريين أمة كثيرة، استفحل أمرها، واستشرت أطماعها، وامتد بطشها إلى غيرها من الأمم، ثم ما لبث ظلها أن تقلص، وملكتها أن تقوُض، ومدها أن انحسر، فخرجت خاسرة بعد ظفر، مكسورة بعد صلف، ذليلة بعد عزة.

كانت مصر مطمعا لكل ذي مطمع، فقد حاول الفرس والروم والأتراك والصليبيون اغتصابها عنوة، ومهبها، وسلب خيراتها، وتبديد هبتها، ومد سطوتهم إليها دون جدوى. وكمن نهض المصري بعد كبوة ظن أعداؤه أن لا قيام بعدها، وكمن هب كالريح العاصفة بعد سكون طويل حسب خصومه سكون النعاس أو الموت.

وفي النبوة التي رواها المواطن المصري «نيفرو» - هو - بين يدي الفرعون «سنفرو» ما يؤكد هذه الدلالة إذ يقول :-

«انزعج يافؤادي. ايك بكاء مرأ، لما استؤول إليه حال البلاد التي ولدت فيها. إن الذي يسكت حيال الأحوال والمصائب التي تحمل بها يستحق مني قولاً يستحقه كل جحد. انظر إذن! ها هم الأهالي قد ذلوا بين يدي الغرياء في بلادنا. وها أنت ترى كل شيء قلنثر على ما تراه. انظر إذن! إن الذي حدث لم يحدث أبداً، يطلع النهار على الطغيان والبلاد كلها هالكة، ولم يبق فيها شيء. لم يبق حتى ظل عما كانت عليه من رخاء. ولم يعد أحد يتحدث عن مجدها. ولا تبك على حالها عين، كيف سيكون حال البلاد إذن؟. لم يسطع قرص الشمس بعد. ولن يستطيع إنسان أن يراه، ومادامت أنهار مصر قد جفت ليستطيع المرء أن يعبر الماء على قدميه. ولن تبحر المراكب فوق الماء فقاع النهر أصبح كضفتيه. والشاطئ بدوره قد تحول إلى ماء، وسوف تتعارض رياح الجنوب ورياح الشمال، ولن تتحكم في السهائم رياح وحيدة.

○○○○

ها هم الأعداء قد ظهروا في الشرق بينما ينزل الأسويون مصر. وسوف تشرب ضواري الصحراء من أنهار مصر. وسوف تتمتع على ضفافها بجوها العليل مادام القادر على طردهم غائباً.

إن أدلك على البلاد وقد انقلبت رأساً على عقب، وهذا الذي يحدث الآن لم يسبق حدوثه، سيستولى العدو على أسلحة القتال، وستعيش البلاد في الفوضى، ولن تحصل على الخبز إلا بالدم. وستطلق الضحكات وكلها آلام. ولن ييكن أحد على ميت.

○○○○

... ولكن ها هو ذا ملك يأتي من الجنوب يدعى «أميني»، هو ابن امرأة من «ثورسني»، وهو من أبناء مصر العليا. وسيأخذ هذا الملك التاج الأبيض ويحمل التاج الأحمر، وبذا تجمع رأسه بين القوتين، ويرضى حورس وست. افرحوا إذن يا رجال عصره، فهو رجل سيخلد اسمه إلى الأبد. وستكف أيدي الأجانب المخربة التي كانت تعمل على انهيار البلاد عن أعمالها العدوانية خشية بطشه. أما المكسوس فسوف يخضعون له خوفاً وفزعاً. وسوف تسقط قبائل «التمهو» أمام جدوته، وسيصبح الأعداء تحت رحمة. وسوف يقود الثوار إلى النصر.

وسوف تقام حصون الأمير. ولن يسمح للأسويين بعد ذلك بالنزول إلى أرض مصر ويرفع القانون هيئته وسطوته، وتزول أيام الظلم والجور. فليسعد من له حظ في رؤية هذا ومن سيكون ضمن جنود الرجل المنقذ.

وسوف يباركني قاري، عالم، عندما يرى صدق نبوءتي. ●

الكثير من القدرة.. يؤدي القفزات والحركات تماماً كما كان في التدريب. مع فارق واحد. هو الاهتمام والحذر الشديدان.

بدأت صرخات الاستحسان تخرج من الجماهير وتستقر في أذنيه. أعطاه هذا دافعا كبيرا. أخرج كل ما في جعبته من مهارة. زادت صرخات الإعجاب مع تفاسم إحساسه بالتعب.

بدأت الحركات تفقد رشاققتها والدورات تقل سرعتها.. لم يشعر بالقلق. فإن نهاية العرض بعد الدورة القادمة..

أتم دورته الأخيرة - أراد التوقف. لكن صرخات النظارة زادت إلى حد الجنون. وها هو يؤمر مرة أخرى بإعادة العرض.. الجماهير تريد ذلك.. خرج صوته في صهيل معترض. لكن الجميع تحولوا إلى عيون وليس بهم أثر للأذان.. لم يستمع أحد لاعتراضه.. تحتّم عليه أن يعيد الكرة. قال لنفسه: لا بأس من دورة أخرى أرضى بها تلك الجماهير الملحة في طلب الإعادة.. تحامل على نفسه.. قام بدورته الإضافية التي استنفدت كل بقايا الطاقة الكامنة في جسده. لكن.. مازال الكل يطلب الاستمرار والمزيد من الدورات.. عينا المدرب تأمراته. هدير بحر العيون يطالب.. دون تفكير أو وعي. بدأ دورة جديدة.. لحظ شيئا غريبا.. الحلبة بدأت تتسع وتتسع. صارت بلا نهاية. الحركات أصبحت ثقيلة بل مستحيلة.. الدورة لا تريد أن تنتهي. كلما قطع مسافة ازدادت الحلبة اتساعا.. لقد ابتلعتة تماما.. الحركات ترفض أن تطاوعه. اكتفى بالجرى دون الإتيان بالحركات البهلوانية.. أحس لسعة من سوط المدرب تلهب ظهره مع أمر صارم بتأدية الحركات.. لا فائدة. تكررت اللسعات.. انطلق رغما عنه في قفزة هائلة. لكنه لم يستقر بعدها على أرجله. بل استقر جسده على الأرض في كبوة قاتلة..

طافت عيناه فيما حوله.. ذهل.. الحلبة تدور وتدور. وتدور معها كل الكائنات.. لم يعد يشعر بشيء. لا هدير بحر العيون. ولا أوامر مدربه. بل ولا لسعات السياط المتكررة.

لم يفكر في النهوض.. أحس شيئا من الراحة.. فجأة وجد أن بحر العيون يتحول عنه ويتجه مع مدربه ناحية الباب الرئيسي للحلبة الذي كان قد دخل منه. اتجه بنظره ناحية الباب أيضا. فوجيء بثلاثة جياد قوية جديدة تقف هناك، وهي على أهبة الاستعداد للانطلاق إلى حلبة العرض. يكسوها نفوس الزهو والخيلاء. ومع صدور أمر المدرب لها انطلقت الجياد الثلاثة تقتحم الحلبة عدوا ووثيا دون مراعاة لوجوده.. أحس وقع حوافرها على كل جسمه.. ازدادت وطأة الخوافر وازداد إحساسه بالراحة الكاملة..

اسماعيل بكر
بني سويف

● يعتبر « نور مراد ساريا خنوف » (١٩٠٦ - ٤٤) من الرعيل الأول من الكتاب التركمان ، ولد من أبوين فقيرين ، واستفاد هو ومن على شاكلته من قيام الثورة التي كانت تعنى في نظرهم : محو الأمية والتعليم . ولما تخرج من مدرسة « أشخا باد » لمختلف الفنون ، استكمل دراسته في الجامعة الآسيوية المركزية . وقصة « المخطوطة » تكاد تكون ، إلى حد كبير ، ترجمة ذاتية للمؤلف . وعندما اندلعت الحرب ، اشترك « نور مراد » في المعارك التي دارت رحاها في « أوكرانيا » و « مولدافيا » ، وقتل وهو يحارب ، وكان ذلك يوم ٤ مايو ١٩٤٤ ، ودفن في « مولدافيا » . وقد بدأ الأدب التركمانى في الظهور في القرن ١٨ ، وكانت بدايته في الشعر ، والرعى منه بصورة خاصة ، وكان على رأس مؤسسيه الشاعر « مختوم كولى » (١٧٣٠ - ٨٥) . وبعد توحيد القبائل التركمانية ، وهو ما دعا إليه « مختوم » ، وصارت جمهورية ، وبعد انتشار الطباعة ، طرق الأدب التركمانى مختلف المجالات ولم يحصر نفسه في الشعر فحسب .

(المترجم)

المخطوطة

للقصصى التركمانى
نور مراد ساريا خنوف
ترجمة عبد الحميد سليم

هدوء ، أخرجت مخطوطة ضخمة ملفوفة في شال حريرى مطرز ، وفي وقار ، سلمتها لزوجها ، الذى قبل أن يسلمها لى قال : « لو كنت حقيقة الشخص المتخصص الذى تدعيه فستدرك أن هذه المخطوطة كنز . »

كانت المخطوطة عربية ثقيلة الوزن مجلدة بقماش قطنى باهت محلى برسوم زهور حمراء تأكلت . تصفحتها ، وأيقنت أنها ضالتي التي أنشدتها ، أخذت أفكر كيف يمكنني الحصول عليها ، وكان من الواضح أن الرجل العجوز لن يبيعه لى ، بعد أن ذكر لى في حديثه معى أن زوجته وعشيرته وغالبية جبرته يعتزون بها .

انصرفت من عند « فيلمراد أغا » مصمما على أن أسال مضيفى رئيس المجمع الزراعى كيف يمكنني أن أحصل على المخطوطة ولم أخف عنه إحساسى بأن الرجل العجوز قد لا يسمح لى باستنساخها ، فكان جوابه : « فكر في الوسيلة التي تستطيع أن تحصل بها على المخطوطة ، وسأبدل جهدى في مساعدتك ما استطعت . »

عدت في المساء إلى « فيلمراد أغا » لرحب بى بحرارة وقال لى . « توقعت عودتك ، لأن من يشاهد كنزى يعود إليه مرة أخرى » ثم ناولنى المخطوطة وقال لى : « اقرأ ما تريد قراءته . »

فكرت فيها سأقوله بعد ذلك ، سألته : « كم سنة مضت على امتلاكك للمخطوطة » فأجابنى أربعون سنة ، فعقبت على ذلك قائلا : إن هذا هو السبب في أنه يحفظ بعض القصائد عن ظهر قلب (وهذا ملاحظته عند أول لقاء لى به) واستطردت قائلا ، إننى لا استبعد أن يكون قد حفظ المخطوطة كلها ، فأكد على قولى ، فانتبهزت الفرصة وسألته : « إذن لم لا تبينى مخطوطتك ؟ » وما انتهيت من سؤالى حتى اتسعت عيناه وتوتر وشحب لونه ، وفزعته زوجته وسحب منى المخطوطة ، وقال لزوجته : « أعيدىها إلى مكانها على الفور » ، وبعد أن هدأ روعه قال لى : « يا ببنى ، ألم أقل لك إننى وعشيرتى في هذا النجع لن نفرط فيها أبدا ؟ » واستطرد : « أنت لا تعرف كيف حصلت على المخطوطة ، إنها قصة لا يعرف بها أحد سوى وامراقى ، ولكنى سأرويها لك . »

كانت مهمتى شراء مخطوطات قديمة لمعهد الدراسات الأدبية التابع لأكاديمية العلوم التركمانية : قادتنى هذه المهمة إلى نجع في قلب صحراء كراكوم ، يقوم أهله بتربية الأغنام . نزلت ضيفا على رئيس المجمع الزراعى الذى دلتنى على أن جاره فيلمراد أغا « يقتنى مخطوطة نادرة » فلما توجهت إليه وجدته رجلا مسنا ، لحيته جميلة ، إذا تحرك فكاه بالكلام كانت أشبه بالمروحة . ولما عرف مهمتى ، تطلع إلى متفرسا وقال لى مشفقا على من البرد : « تعال ، اجلس بجوار النار لتدفأ » ، ثم سألتنى عن مولدى ومن أى قبيلة كنت وعملى ، فلما عرف أن مهمتى عمل مسح للمخطوطات النادرة ، انفرجت أساريره وعبث في لحيته الطويلة ثم التفت إلى زوجته وقال لها « اعطنى المخطوطة » ، وفي



القراءة ، لماذا لا نبعث ابنتنا « مرادجان » ليتعلم القراءة على يد واحد من هؤلاء الحكماء حتى يمكنه قراءة المخطوطة لنا . واستقر رأينا على أن نبعث به إلى « أكشى إحسان » ليتعلم القراءة والكتابة .

أخذت ابني ، وكان في الثامنة من عمره إلى « أكشى إحسان » وطلبت منه أن يعلمه القراءة والكتابة ، وقلت له إنه طوال بقائه معه سيكون خادما له ، فوافق ، وطلب مني أن أعود لتسلمه قارئاً كاتباً بعد أربع سنوات . ومرت سنوات ثلاث ، فذهبت أنتسم أخبار ابني ، فلما رأي رجائاً أن أعود به ، مؤكداً لي أن معلمه جاهل وهو نفسه لا يعرف القراءة والكتابة ، فلم أصدق ، ولكن لما تحريت الأمر من جيرته ، أكدوا لي صدق مقولة ابني ، ولما سألت عن سبب شهرة « أكشى إحسان » قالوا إن هذه الشهرة تكمن في نفوذ أسرته التي تروى عنها هذه المعجزة : سرق فلاح حزمة من شعير أحد أفراد أسرة « أكشى إحسان » ، فلما عاد السارق بالحزمة إلى داره ، لم يستطع أن ينزلها من على ظهره ، فطلب من ابنه أن يساعده ، ولكن بلا جدوى ، وطوال الليل ذرع النجع جيئة وذهاباً والحمل على ظهره لا يستطيع الخلاص منه ، فرأى أن يتوجه إلى مالك الشعير ويعترف له بفعلته ، فذهب إليه واعترف بجرمه ، ورجاه أن يرفع الشعير عن ظهره ، فصطح عنه ، وبعث بالشعير المسروق إلى المكان الذي سرق منه ؛ وقبل أيضاً أن أحد أجداد « أكشى إحسان » كان ساحراً ، وتوارث عنه أحفاده مهنة السحر ، وكانت قوة « إحسان » تكمن في الملح ، لو تنفخ فيه بكلمات سحرية لأنجب الزوجان العقيمان ، ولشفي المريض من مرضه . فلما سمعت كل هذا ، عدت بابني إلى نجمي .

ومرت سنوات ، حتى جاءت الثورة الثقافية التي عمت البلاد ، فبعثت بالمعلمين وبالكتب إلى النجوع وجاء نجمنا معلم أطلعت على مخطوطتي ، فلما فحصها قال لي إنها من أنفس المخطوطات التركمانية ، وطلب مني أن أبعث بابني إلى المدرسة ليتعلم القراءة والكتابة ، ولكن ابني رفض الذهاب إليه ظناً منه أنه على شاكلة « أكشى إحسان » ، ولكني أقنعت به بأن هذا المعلم بعث به الحكومة ، فأنخرط في سلك الدراسة وهو اليوم يذير مزرعة لتربية الأغنام في الحى المجاور لنا . وعندما أتقن ابني القراءة استخرجت المخطوطة من أسفل الزكية وقرأها لنا ولعشيرتنا من بدايتها حتى نهايتها .

ولما كان الوقت قد جاوز منتصف الليل عندما انتهى رفيقي المعجوز من سرد قصة مخطوطته ، استأذنته في طبع المخطوطة في « أشخاباد » حتى يقتني كل فرد في النجع نسخة من هذه المخطوطة الثمينة ، ولكنه رفض أن تغيب عنه المخطوطة يوماً واحداً كما رفض أن يبيعها لي ، ثم اشفق على في النهاية وقال : « إذا كانت قد جذبتك مخطوطتي ، فاجلس واستنسخها » ، فقبلت دعوته شاكرًا ، وقضيت أسبوعين في خيمته أنسخ المخطوطة النفيسة ، وكان يقضي معظم الوقت بجوارى ، وأحياناً ما كان يلى على من الذاكرة ، وأحياناً كان يتطلع إلى وأنا أنسخ ، وكثيراً ما كان يقول لي « لقد تعلمت أن أقرأ اليسير ، ولكنني عجزت عن تعلم الكتابة ، وكانت زوجته لا تفر عن تقديم الشاي الأخضر والكعك والجمعة حتى صرنا أصدقاء . ولما انتهيت من استنساخ المخطوطة شكرت لها حسن ضيافتهما لي وسماحهما لي باستنساخ المخطوطة .

بقي لي أن أذكر للقارئ أن هذه المخطوطة لم تكن إلا ديوان قصائد ألفها « مخنوم كولي » ، وكان شاعراً مجيداً يعد من مؤسسي الشعر التركماني الكلاسيكي



« أنا الآن في الخامسة والستين من عمري ، أما السنة التي حصلت فيها على المخطوطة فكانت تعرف « بالسنة الباردة » . كنت وقتها غناماً ، كما هو حالى اليوم ، ولم تكن لي فكرة عن الكتب . كنت قد تزوجت واستقررت في خيمة أسكنها ، ثم اشتريت ناقة . ولما كنت رب أسرة ، قررت أن أتوجه إلى « أركاش » لأشتري مشونقي من القمح للشتاء . حملت ناقتي بالصوف وحرقت بعض الخشب لأحوله إلى فحم ، وانطلقت إلى « أركاش » ؛ ولما لم أكن أعرف أحداً فيها ، أقمت مع الشخص الذي ابتاع صوفي وفحمي ، وكان رجلاً ميسوراً . وقرب المساء ، بدأ رجال النجع يتجمعون في داره ، وبينما كنا جلوساً ، دخل علينا شخص مهيب يدعونه « الملا » ، فطلب منه أحد الحاضرين أن يقرأ لهم كتاباً ، ولكنه اعتذر ، فلما وعدده واحد منهم بهدية قبل ، فناوله مضيئى مخطوطته هذه التي كانت بين يديك من لحظات ، ليقرأها على الناس ، فظل يقرأ فيها حتى انتصف الليل ، ثم استأنف قراءتها حتى الفجر ، والكل منصت إليه وكأن على رؤوسهم الطير . تمحست لشراء المخطوطة . وفي صباح اليوم التالي ، سألت مضيئى عن ثمن المخطوطة التي كان يقرأ منها « الملا » ، فقال لي وهو يضحك : ولعله كان مازحاً - « ناقة جميلة » ، فلم أجادله القول ، وكنت بالغ الغبطة ، وبلا تردد أعطيتة ناقتي الجميلة ، رغم أنها كانت ستلد بعيراً ، وألقيت نظرة أخيرة على ناقتي ، ودست المخطوطة في أرديتي ، وقفلت راجعاً إلى نجمي . واستغرقت مني رحلة العودة ثلاثة أيام . ولما عدت إلى امرأتى صاحبت بـ قائلة : « أين ناقتنا ماذا فعلت بها ؟ » أجبتها إن ناقتنا الأصلية أتت بشمر عجيب » ثم أريتها المخطوطة وقلت لها « إن كل كلمة فيها تساوى أكثر من ناقة أصيلة » فكان ردّها : « لقد أعطيت الناقة بلا مقابل ! لقد كانت كل ما تملكه في الدنيا . »

ازددت أسفاً على ما فعلته ، واحترت فيما أفعله بالمخطوطة ، فنصحتي معارف بمقابلة حكيم النجع ، ففعلت وذكرت له قصة شرائي للمخطوطة ثم سألته أن يدلني على شخص يقرأها لي ، فسألني في دهشة عن ماذا تفيدني قراءتها ، ولم أعرف منه من يمكنه قراءتها لي . جبت النجوع المجاورة على مدى سبع سنوات دون أن أجد قارئاً فيها يقرأها لي ، وذات يوم ، ونحن نتناول الشاي ، قالت لي امرأتى « رجال الدين هم وحدهم الذين يعرفون

القيظ

شعر حسين علي محمد

(١)

انتظري

فالشمس القاسية صباحاً
فوق شبابيك مدينتنا المسكينة

تدني

من أهوال تملأني رعباً وجراحاً
تُفزع روعي التواقة لاستقرارٍ وطمأنينة

(٢)

أحلم بالظل يجمعتنا

باللحظات الحلوة تدنيننا

بدمائي المهرقة من قلبي المطمعون . . تحفت

لكن ظهيرة هذا اليوم المشثوم . . تفرقتنا

تبعث عن أيدينا

طيراً أزغب يحلم بالخضرة في وهج الصيف

(٣)

مادمت معي

أحزان العالم لا تحتاح قلوبى

أو تقدر أن تهزمنى

اقتربي مني

همساتك تذهب غنى جزعى

وتعيد إلى ربيعى



وليد منير

القيظ

كان « بودلير » يرمى ببصره إلى عالم بعيد مجهول . عالم يمنحه هذا الانسجام المفقود في نسيج الواقع ، وفي نسيج ذاته معاً .

كانت الرغبة الحميمة في الحياة تورقه ، بقدر ما يؤرقه شعور غامر بالاغتراب والأسى . وكان عليه أن يخلق عالماً شعرياً يموج بكافة الخيوط التي تعيد تشكيل الواقع المترهل ، بحيث يبدو أكثر توتراً ، وأكثر قدرة على إثارة الدهشة والتساؤل .

عبتاً أردت أن أجد
نهاية الكون ووسطه
أحس بجناحي ينكسر
تحت - لا أدري - أى عين من نار
ومحترقاً بمحبة الجمال
لن يكون لي الشرف الأسمى
أن أعطي اسمي للهاوية
التي ستكون مدفني

كان « بودلير » مسكوناً بهاجس خفى يدفعه إلى تحطيم النموذج الثابت في كل شيء ، الأخلاق والفن والحب والحياة . وكان شغفه بروح الجمال طاغياً ، فكان يلهث وراء كل ما يفجر في كيانه يتابع التأمل والنشوة : في اللغة والطبيعة والمرأة . وربما أدرك ظلاً من الشيء في نقيضه ، فأدرك في القبيح جيلاً ، وفي المنطقيء لامعاً ، وفي الساكن متحركاً . وهو مفتون بأن يعثر في صورة هنا أو هناك على ما يجمع نقيضين معاً ، أو يوحد بينهما .

كان « بودلير » يرى في الشعر كشفاً صوفياً خاصاً لعالم تكتنفه القوضى ، ويكسوه الغموض ، وكان يرى في الشاعر « كيميائياً كاملاً وروحاً قديسة » .

كان صدقه ألفريد ، وقلقه الطفولي الدائم هو ما قدح شرارة المعاناة الحقيقية في شعره . وكان حينه الفياض إلى فردوس مفقود هو ينبوع عذابه وفنه في آن :

كم أنت بعيد ، أيها الفردوس المعطر
حيث كل شيء حب وفرح تحت زرقه سماء صافية
حيث كل ما نهوى جدير بالحب
حيث يفرق القلب في اللذة الطاهرة !
كم أنت بعيد ، أيها الفردوس المعطر

هكذا غنى « بودلير » حلم الإنسان الأزل في براءة وانكسار ، دون أن يفقد الرغبة في الحلم أو يفقد الرغبة في الغناء ●

السقوط في الليل

<p>أنوارهم مشيرة أموالهم كثيرة عيونهم ضريرة لا يبصرون العاشق المسكين في الظلام أحلامه كثيرة كأنها التلال ! أيديهم خبيرة وأنت يا أميرة وأنت يا أميرة الغريرة لم تصمدى للسيل</p>	<p>وترتوى أحلامنا وأنت يا أميرة أراك ترىين صدع ذلك الجنان من حبه القديم . . من أحلامه السراب وتزرعين في ريعه اليباب . ألف فلة ترى أبستم ذلك الأمان أنستم هذه المودة الخضراء في أحضانك المظلة ؟</p>	<p>(١) .. وتطلعين فالصباح معطر الجناح وأنت ترفلين في ثيابك البيضاء كفلة تحوطها الأنداء والعاشق الذي مضى . . ألقته في الطريق عواصف الحنين والأشواق فهل يظل مغمض العينين حائلاً بقطرة من مائك اللجين وهمة من شعرك الرقراق ؟</p>
<p>أراك تسقطين فراشة محروقة في الليل أراك تسقطين والليل مستمر والصبح لا يبين</p>	<p>(٣) أراك في المساء تخرجين من يدي وتفلقين من أصابعي . . يا قلتي البيضاء . . أين تذهين ؟ والخاطفون</p>	<p>(٢) أراك ساعة الظهيرة غمامة تحوطني بالظل والأمان</p>

منابع الحزن

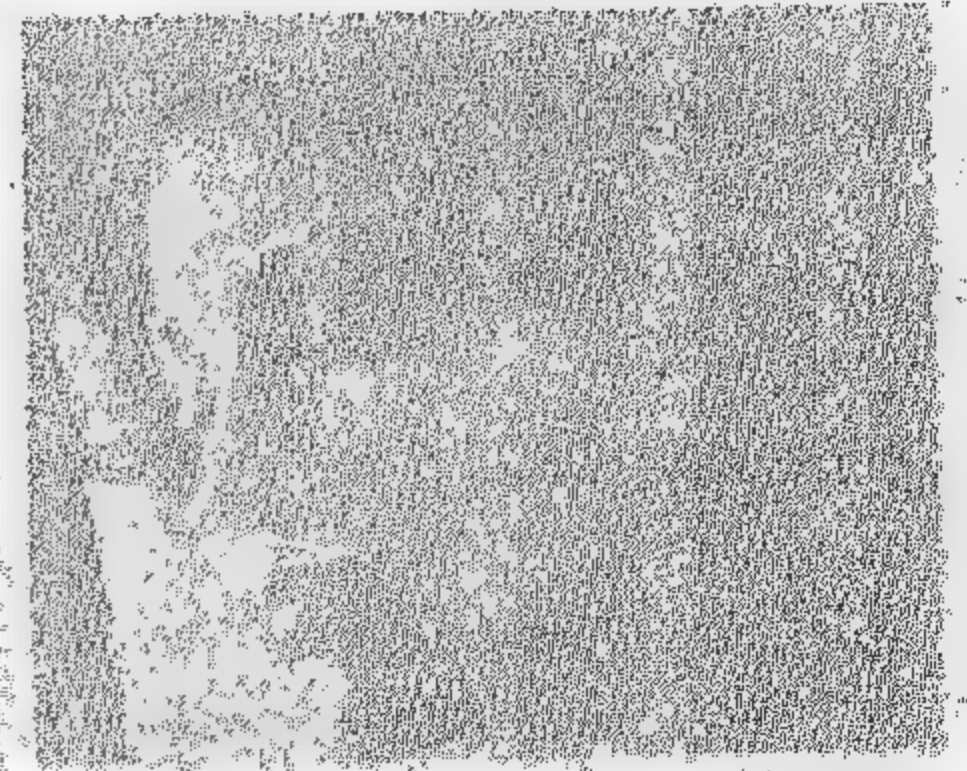
أولحن حب لقيشاري يغنيه
وكم عمل وترى ماست أغانيه
فأوغلت رحلتى في المقت والتيه
ورحت أمشى بدرب أكتوى فيه
ياكم تأبى . . ولفح النار يغريه
العين ترقبه والقلب يخفيه
ومن سواكم إلى الشيطان يديه
قد هبت الريح والأمواج تفصيه
يقسو على ولا أشكو تجنيه

فهل تمود الخطا والحلم نبقىه
تلقبه في وطن يؤى محبيه

ماعاد في جمعتي شيء فأعطيه
أو أمير الهوى إذ كنت شاعره
شدت رحلى لكم والشوق يدفعني
جانبت دري وحلها كنت أبغيه
قدمت كبرى وقودا في مدافنكم
ألقيت في بكم سرا سميت به
أخشى عليه من الأعداء مكرهه
خاب الرجاء وحلمى في تشرده
أواه يازمنا جلت نوائبه

يارحلة هدها الترحال لأمل
فقد غر بنا ريع فتحمله

اسماعيل عقاب
اسكندرية



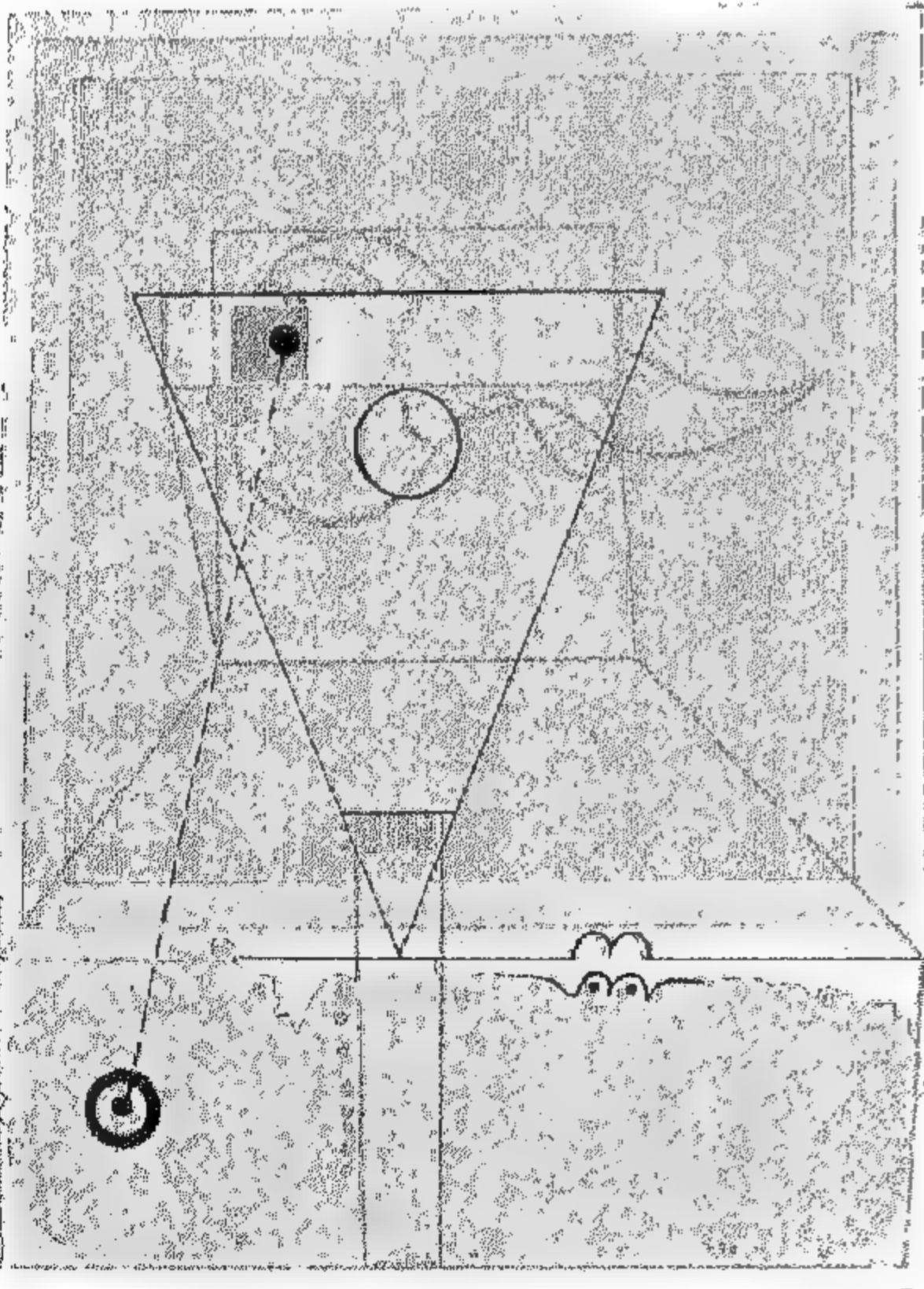
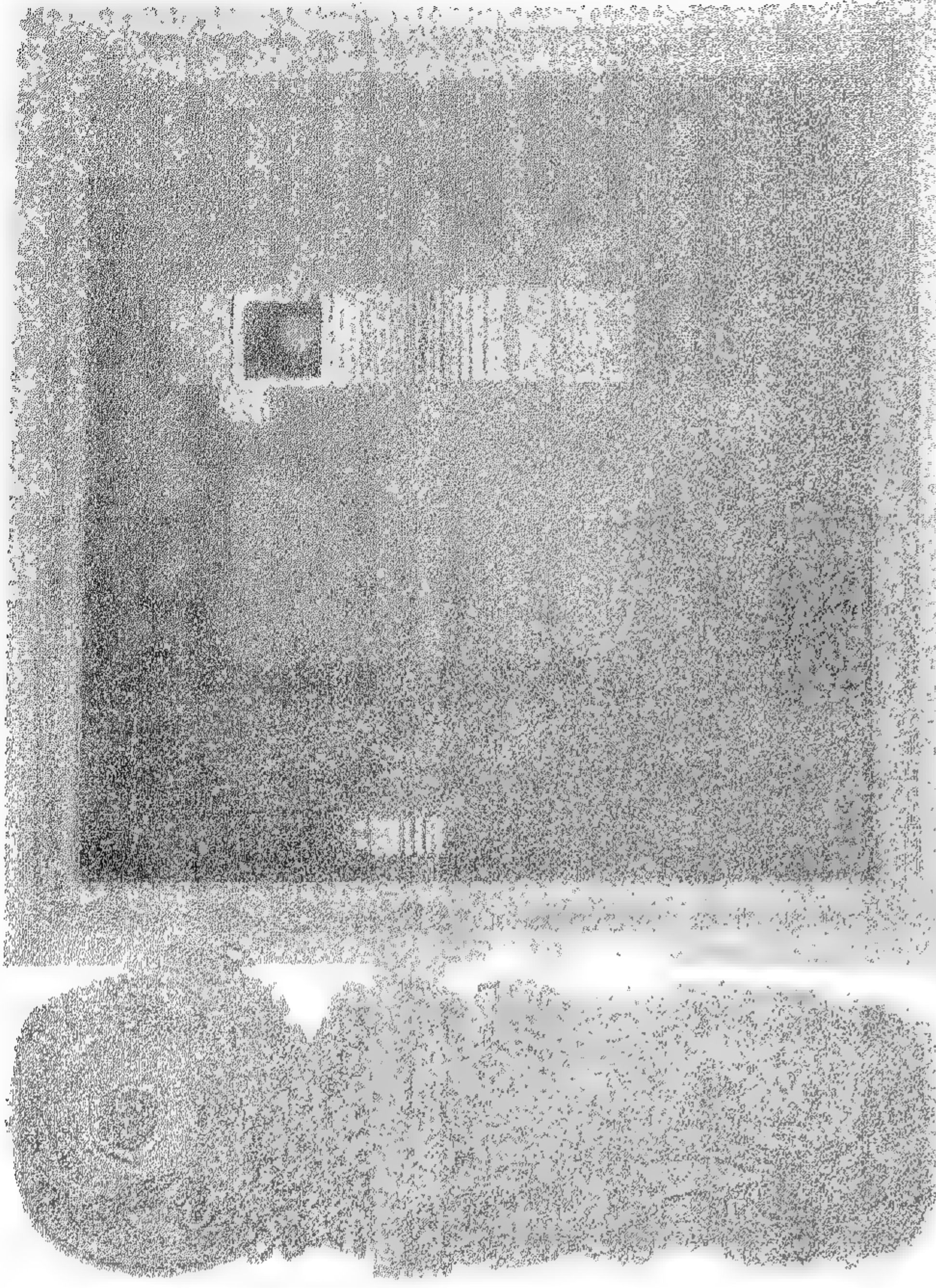
شعرية للحياة

للشاعر اليوناني المعاصر
أرجيس إفتاليوتيس
ترجمة: أحمد عثمان

وليت ترون أمام بظن
ألك يسألني عن العزيم
يسري من قبل الشدا
يحو كرامك كمره الجردان
وتتدلى منك سطور تستلطف
بداعبها اللغات العيلة
وجمالك .. عهد البحر الصا
أسأله
وأصان عبقلة المربوبين
كيف في الأعناق تصغير
تكتسب كل هذا التي مع
وتكتسب فير أن الشباب
وأستل شفتيك
فأرهما بقولان
أنك وأنت في عز الشباب
تصطفي من الليل من خط الشباب
ماذا أقول عنك ؟
أقول .. وجهك قمر ساطع
لا ياتنا من القمر مثل هذا الضياء
وقوامك .. أهو قوام ملكي
ثم أو .. ملكات مثل هذا الجمال
مراة .. مراة وحد يا ملاكي
يشهر النور أيتها حورت
وشعرك من ملهى نظرة .. ملك
أني ملاك .. ملك

قراءة تشكيلية

محمود الهندى



الفنان أحمد نوار

اللوحة توازن

الخامة المستخدمة حفر على الزنك

الشكل الأساسى فى اللوحة هو مستطيل انصهر أسفله وتشكل على هيئة تخالف الأصل ، فلم يتبقى سوى مسطح أشبه بالمربع يعلو الجزء المنصهر متماساً معه فى منطقتين عند ضلع القاعدة .

تعامل الفنان مع المربع المجازى ، العلوى ، بذلك حاد ، فشق إلى مجموعة من المربعات المتخاطية (المتجاورة بعضها البعض) تنتهى بمربع يتوسط تمام اللوحة ، تحذشه مجموعة من الخطوط المنحنية والدوائر ، حتى أن بعض الخطوط تتجاوزه إلى المربعات الأخرى كأنها تسيل منه أو تتمرد عليه . (المربعات الموجودة باللوحة ليست مربعات بالمعنى الهندسى ، فلا زواياها قائمة ، ولا أضلاعها متساوية) لكن الفنان لم يترك المسطح الأصلى فى حالة استقرار ولحمود ، إنما تعتمد إحداثات خلل بضلع القاعدة التماس مع الكتلة المنصهرة حيث قوسه مرتين فأوجد منحنيين صغيرين مما أدى إلى تغيير إيقاع خط القاعدة ، وبذلك أيضاً تعتمد الفنان أن يخبرنا أن هذين المنحنيين إن هما إلا جزءان اقتطعا عند انصهار الكتلة السفلية حتى إن أثرهما باقياً بالكتلة على هيئة نتوء .

تعتمد الفنان خلق الحركة على المسطح المربع بوضع مجموعات من المسطحات الصغيرة على هيئة مستطيلات رأسية تتجمع داخل مستطيل أفقى بالمنطقة العليا للمسطح المربع ، وكذا مستطيل أفقى آخر بالمنطقة السفلى منه ، ولكى يشعرنا الفنان بقيمة هذين المستطيلين الموضوعين على المسطح فقد سلط عليها ضوءاً ما ، لعله انعكاس لمب الانصهار ، فصارا وكأنهما قطعتان من المعدن فوق سطح من قماش ، كما قام الفنان بتوليد علاقات داخل المستطيل الأعلى ، وصل وجه الخصوص بالمربع الموجود أقصى اليسار والمملون بالأزرق القاتم ، حيث اخترقته دائرة تميل ألوانها إلى الزرقة الفاتحة وكأنها العمق السحيق .

من خلال خطوط وهمية تربط بين المستطيلين الأفقيين يوجد مثلث وهمى هابط إلى الجزء المنصهر ، وكان الفنان ينبهنا إلى أن المستطيلين لا يبد أن يتهاويا وينصهرا بالتهمة .

تتلوى الكتلة المنصهرة أسفل قاعدة المربع منكشمة عقب الانصهار ، لتصبح وكأنها ذرات من يرادة الحديد تجتمعت فى خطوط ارتجالية ، فهي تتجمع حول بعض الدوائر حيناً ، وحيناً تبعثر على السطح دون نظام محدد أو نسق معين ، لكن الكتلة فى صورتها النهائية كتلة راسخة متينة ، ترقد كقاعدة صلبة ليعتلق بها المربع من خلال المسطح الرأسى الذى يتوسطها متصلاً بالمربع العلوى من الخلف ، يزيد القاعدة إحساساً بالرموخ تلك التجاويف الصغيرة المنتشرة هنا وهناك ، فالتجاويف ما هى إلا مناطق ضعيفة تجوفت نتيجة عوامل التعرية التى لم تؤثر فى باقى الكتلة .

والفنان إلى جانب ما سبق يملك القدرة على تحريك خطوطه المستقيمة بحدتها وصلابتها ، كما يملك القدرة على تحريك خطوطه المنحنية فى انسيابية ويسر ، مقبياً الجدل بين الخشونة والمرونة ، خالقاً إيقاعاً يمجج بالضجيج تارة ، وبالهدوء والسكينة تارة ●

بيكاسو

د. شاكر عبد الحميد

الشيء اللافت للنظر هو ذلك التنوع الشديد والأصالة الكبير التي اتسمت بها أفكار بيكاسو طول حياته ، لقد كانت حياته سلسلة متصلة من الإبداعات والاكتشافات والتجديدات المتفوقة وفي كل أسلوب في حواره ، كلاسيكيا كان أوروبانتيكيا أو تعبيريا أو تكعيبيا أو غير ذلك كان بيكاسو دائما قادر على التمكن من هذا الأسلوب وعلى الاضافة إليه ثم تجاوز ، بعد ذلك إلى أساليب أخرى أكثر قدره على خدمته في توضيح أفكاره وتحقيقها ، وكما يقول « لازارو » فإنه مرورا بالمرحلة الزرقاء والمرحلة الوردية وغيرهما فإن بيكاسو لم يتوقف عن اوماشنا بسهولة ويسر وخصوصية أفكاره ، لقد سار في كل الاتجاهات وتوقع أغلب التطورات في مجال الفن المعاصر .

وقد أكد بيكاسو الأهمية الكبيرة لوجود إتفاق أو توافق بين الأفكار التي أراد التعبير عنها ، وبين الأساليب التي استخدمها لجعل هذه الأفكار مرئية فقال « انني لا استخدم عناصر مختلفة جوهريا بالنسبة للأساليب المختلفة التي حاولتها ، فإذا كان الموضوع يتطلب وسائل خاصة للتعبير فاني لا أتردد في تبني هذه الأساليب واستخدامها ، انني لا أقوم باختبارات أو تجارب ، وفي كل مرة يكون لدى شيء ما كى أقوله ، وأنا أقوله بالطريقة التي أشعر أنها الاحسن من غيرها ، إن الموضوعات المختلفة تتطلب أساليب مختلفة وهذا لا يتطلب بالضرورة تطورا أو تقدما ولكنه يتطلب أساسا ضرورة وجود الاتفاق بين الفكرة التي يريد المرء التعبير عنها وبين وسائل التعبير عن هذه الفكرة » .

لقد كان بيكاسو يؤكد دائما أن الشيء الهام الضروري والذي لا بد منه للفنان المتميز هو الإبداع ، ولا شيء غيره ، فقال لسابارتيز « ان الشيء الهام هو الإبداع ، ولا شيء آخر يهم ، الإبداع هو كل شيء » . وقال في سياق آخر « انني لا أبحث ولكنني أكتشف » وقد أكد بيكاسو دائما ان الأفكار الأساسية الأولية للفنان التي توجد عند بداية العمل لا تتغير جوهريا عند نهايته ، وأن الرؤية الاولى تظل غالبا



بابلو بيكاسو هو أشهر فنانى القرن العشرين على الإطلاق ، ولد في ملقا باسبانيا عام ١٨٨١ ، وتوفي في باريس عام ١٩٧٣ مارس العديد من الفنون التشكيلية ، كالخفر والرسم والتصوير والنحت ، وغيرها . جرب العديد من الأساليب الفنية ، ومر بعدد من المراحل الزرقاء والمرحلة الوردية ، وابتداع التكعيبية مع راك عام ١٩٠٧ وكان سيزان قد وضع أول بذورها قبل ذلك ، صمم بيكاسو الزمزم الشهير بالسلام وهو الحمامة حاملة غصن الزيتون ، وكان لبيكاسو تأثيره الكبير على شكل الحياة والملابس والادوات المنزلية والاثاث في القرن العشرين ، أشهر لوحاته هي « الجيرنيكا » التي رسمها بعد قصف الألمان لقرية الجيرنيكا الصغيرة في اسبانيا سنة ١٩٣٧ بناء على طلب من فرانكو ، وربما كانت أشهر لوحة في القرن العشرين رغم أنها باللونين الأبيض والأسود فقط .

لقد قال بيكاسو مرة لفرنسوا جيلو إحدى زوجاته « إنني أطيع الرؤية التي تفرض نفسها عليّ ، لكن هذه الرؤية تمر في مسارها التشكيلي بعدد من التحولات والعمليات والتنقيحات وأشكال التعبير انتقالاً من مستوى الواقع أي مستوى أو مستويات الإبداع الفني المختلفة ، وقد أكد بيكاسو هذا أيضاً في حديثه مع « زرفوس » فقال له « هل تعتقد أن الذي يثير اهتمامي هو أن هذه الصورة تمثل اثنين من الناس ؟ إنها يوجدان ولا شيء أكثر لكن رؤيته تمنحني إنفعالا أولياً ، شيئاً فشيئاً يصبح وجودهما الواقعي أمر مبهم أو غامضاً ، إنها يصبحان بالنسبة لي وهما أو توها ، ثم يختفيان أو بالأحرى يتم تحويلهما إلى مشاكل ذات أنواع متعددة ، وبالنسبة لي فانهما لا يكونان مجرد شخصين ، ولكن أشكالاً وألواناً تقوم بتلخيص فكرة الشخصية ، وتحافظ على اهتزازات وترددات حياتها الأساسية » .

لقد كان بيكاسو يؤكد دائماً أهمية التفرد والأصالة والابتكارية المستمرة ، وكان يخشى في كل لحظة أن يقوم بتكرار نفسه فقال « إن لدى رعباً شديداً من أن أكرر نفسي ، ولكني لا أتردد عندما أرى مجموعة من أعمال القديمة في أن أدخل منها ما أريد » . وقد كان لدى بيكاسو فهم عميق لمعنى الأصالة والإبداع تحلي في قوله « الفن ليس هو تطبيق قانون للجمال ، ولكنه ما تستطيع الفريزة والعقل أن يدركاه بطريقة مستقلة عن القانون » .

إن حياة بيكاسو ، وإبداعاته واكتشافاته الأصلية وقدرته الفائقة على التجاوز والحرّك من أسلوب فني إلى آخر ، والعودة ثانية إلى أسلوب سابق كما حدث حين عاد في بدايات العشرينات إلى الكلاسيكية الجديدة ، وذلك بعد أن قدم أسهامه الهام في التكميلية ، رغم أن التكميلية هي إنجاز أو خطوة للامام أكثر من الكلاسيكية ، لكن بيكاسو كان يؤكد دائماً أنه غالباً ما يحتاج بين الفينة والفينة إلى أن يعيد حساباته وينظر فيما قدمه ويحاول أن يستشرف من خلاله إمكانيات التقدم في المستقبل ، لقد كان بيكاسو معنياً بالإنسان في عذاباته وأفراحه ، في آلامه المبرحة وفي سعادته الكبيرة وكثيراً ما أكد أن ما يثير اهتمامه هو قلق « ميزان » وعذابات « فان جوخ » أي دراما الإنسان بوجه عام وما تبقى بعد ذلك هي أمور زائفة لقد أكد « بيكاسو » أنه يحتاج إلى الانفعالات وبدونها لن يستطيع العمل فهي الطاقة المحركة القادرة على إحداث التكامل بين العيني والعقل واليدني ، وهي أجهزة الإبداع التي لا يمكن الاستغناء عنها ، ورغم أن بيكاسو لم يكن يتحدث كثيراً عن الفن ، كما أن كتاباته في هذا السياق هي قليلة أو نادرة بالنسبة لما كتبه فنان مثل فان جوخ مثلاً أو فنان مثل ماتيس أو بوكلي أو فرناند ليجه أو كاندينسكي أو غيرهم ، لكن ورغم ذلك - فإن هذه القدرة في أحاديث وكتابات بيكاسو لا تستطيع بأي حال من الأحوال أن تخفي ذلك الفهم الشامل أو تلك الرؤية العميقة التي تتضح في كل كلمة قالها وفي كل عمل فني قام بانجازه أيضاً .



والجملة الأخيرة لا تتضمن أي تناقض مع ما سبق أن قاله بيكاسو في البداية وجود اتفاق كبير بين الرؤية الأولى والعمل النهائي ، فلن تكون الرؤية الأولى ممكنة التحقيق إلا من خلال عديد من المحاولات ، أي من خلال البحث عن أنسب الصيغ والأشكال التي تتفق أكثر من غيرها مع هذه الرؤية الأولى ، فالتغير والتفاعل والحركة والاستمرارية هي أمور لا بد منها لتحقيق الأهداف الإبداعية ، ويؤكد بيكاسو هذا أيضاً فيما يتعلق بالألوان فيقول « عندما أكون مستغرقاً في عمل لوحة ما فإني أفكر في اللون الأبيض واستخدامه ولكني لا أستطيع أن أظل مستمراً في العمل ، أفكر واستخدام اللون الأبيض فقط ، فالألوان كقسمات الوجه تتبع تغيرات الانفعالات ؟؟

سليمة لم تمس مظاهرها وتجلياتها المختلفة ، فقال في حديث له مع « زرفوس » إنني أقوم بتنظيم الأشياء بما يتفق مع انفعالاتي ، إنني أضع في لوحاتي كل شيء أحبه ، إن اللوحات تتجه نحو اكتمالها بالتدريج ، وكل يوم يجلب إليها شيئاً جديداً ، واللوحة بالنسبة لي ليست مجموعة من الإضافات ، إنها أساساً مجموعة من عمليات الهدم أو التدمير ، إنني أرسم لوحة ثم أقوم بتدميرها ، ولكن لا شيء يتم فقدانه في النهاية فاللون الأحمر الذي استبعدته من مكان ما في اللوحة يظهر في مكان آخر ، وأنا أدرك عندما يتم تصوير هذا العمل فوتوغرافياً أن ما أدخلته لتصحيح رؤيتي الأولى قد اختفى ، وبعد كل شيء فإن النسخة الأخيرة من اللوحة تتفق إلى حد كبير مع رؤيتي الأولى التي كانت موجودة قبل حدوث التحويلات التي قمت بها بارادتي ، إن اللوحة ليست شيئاً واضحاً ومحددًا منذ البداية ، ولكن أثناء إنجازها فانها تتبع حركية الأفكار ؟؟

باب القبلة

عُرِّيَ في الغابة
باب مطلق

شفتان كفوقعتين
وشوشتا
حول الحافة والحد
والأفواه ثمانية
من حجر صلد
تحتلج الرعشة فيها
إذ تذكر
إزميلاً في اليد

باب القبلة
رحم أزلى
تطرقه دقات النوء
البرق .. الرعد

٢ - يوجين جيليفيك - ولد في سنة ١٩٠٧ في مقاطعة بريتانى ويعيش في باريس ، نشر عدة مجموعات شعرية ، وظهرت قصيدته « القبلة » في كتاب عن برانكوزى صدر في بوخارست سنة ١٩٧٠

« القبلة »

أن نكون
ما كناه للأبد
ولو لحين

برانكوزى
كان حتماً أن يرانا
في العناق غارقين
وهو من قد صاغ « قبلة »
لجميع العاشقين
صاغها في السر
تشبه الحجر
حين يفنى في الحجر .

٣ - جى دو بوشير : ولد سنة ١٩٢٤ في فوريس ، وتعلم في بلجيكا ، انضم لصفوف المقاومة أثناء الحرب العالمية الثانية ، ويعيش منذ سنة ١٩٦٠ على العمل في إحدى دور النشر في باريس .

نَحَتْ للفنان قسطنطين برانكوزى (١٨٧٦ - ١٩٥٧) الذى ولد في رومانيا ، ويعد من أبرز ممثلى النزعة التجريدية المطلقة بين النحاتين المعاصرين ، ومن مميزات التركيز على الشكل المفرد البسيط والمبالغة في صقله وتنقيته .

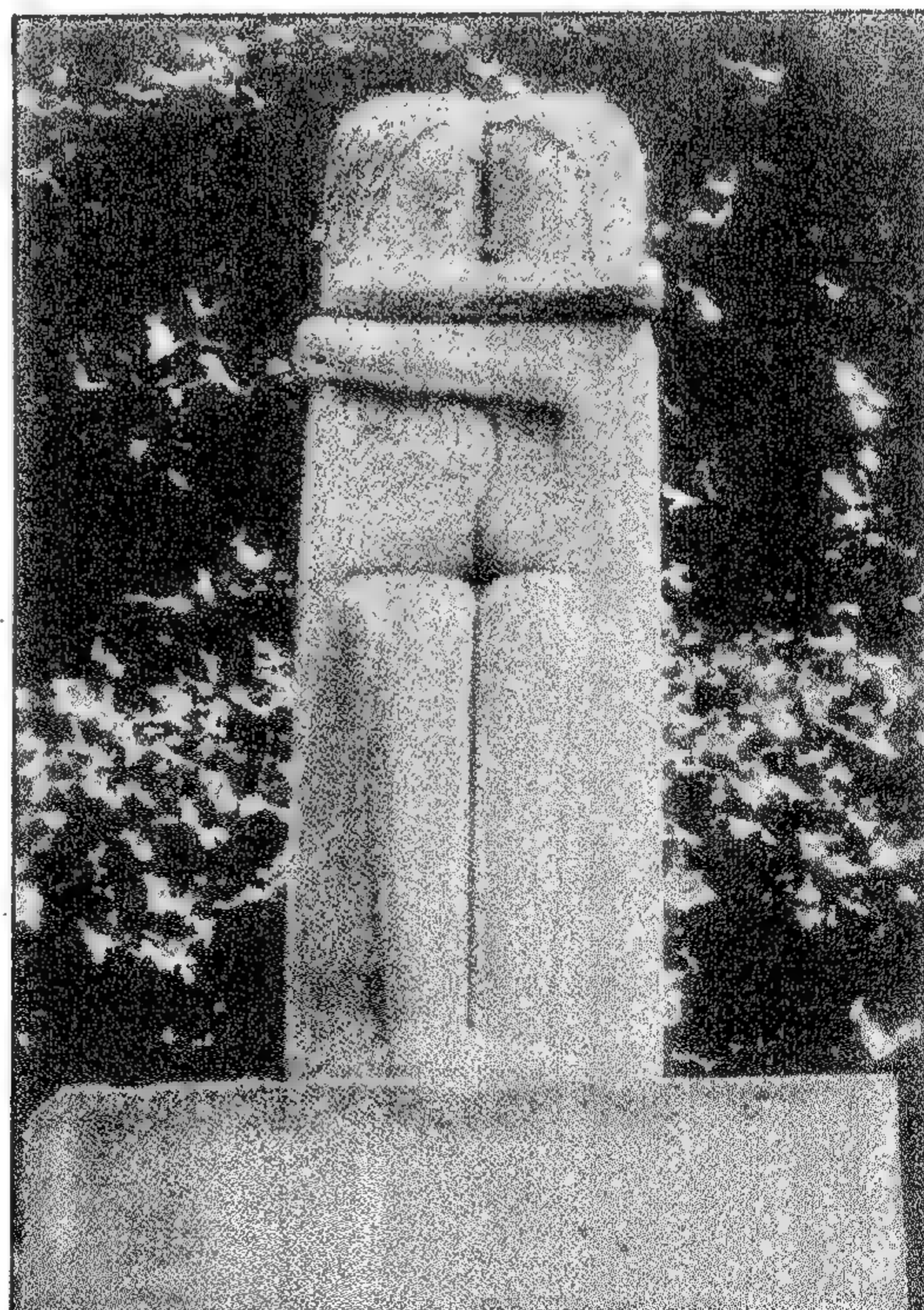


وقد حظيت القبلة باهتمام عدد من الشعراء ، نذكر منهم ستة من مختلف البلاد والأعمار ونورد مع كل منهم القصيدة التى استوحاها من النحت أو أوحى بها إليه :

١ - كاريل جونكهير : شاعر بلجيكي ، ولد سنة ١٩٠٦ في أوستند ، كان أبوه من كبار موظفى الشرطة ، وصار من بعده من كبار موظفى الثقافة . و « باب القبلة » هو عنوان قصيدته ، وهو كذلك عنوان إحدى مجموعاته الشعرية :

د. عبد الغفار مكاوى

القبلة



في الكتاب الذي سبقت الإشارة إليه والذي يضم
الأشعار والدراسات التي جمعت احتفالاً بذكرى
برانكوزي في كتاب صدر سنة ١٩٧٠ في بوخارست :

« القبلة »

انشق الحجر لكي يصمد لامتحان الزمن
بهذا العناق الذي لن يقدر شيء على تفريقه
تفضل الحياة في صميم الأشياء : هو شيء أشبه
ببداية العالم ، حيث ولد الإنسان من الطين
وفتش عن المرأة ليغيب في جسدها .
هذه القبلة تبشر بالفجر وتأسر الأبدية في
مسارها .

يون كارايون : ولد سنة ١٩٢٣ في روجانات من
أعمال رومانيا ، ودرس علوم اللغة في جامعة
بوخارست ، واشتغل محرراً ببعض المجلات .
وقصيدته « أحجار » من مجموعته الشعرية التي نشرت
بالألمانية في بوخارست سنة ١٩٧٤ . ويلاحظ أن وصف
الأحجار بأنها عظام أمنا الأرض قد سبق إليه الشاعر
الروماني أوفيد في التحولات ، الكتاب الأول ، السطور
٢٨٣ ، ٣٨٦ ، ٣٩٣ ، وما بعدها . وتحكي الأسطورة
اليونانية أن دوكاليون وبيرا ، وهما الوحيدان اللذان
نجوا من الطوفان الذي سلطه زيوس على الأرض ،
راحا يلقيان عظام الأم العظيمة - أي الأحجار - وراءهما
فنشأ عنها البشر ذكورا وإناثاً .

« حجارة »

(مهداة لبرانكوزي)

حجارة بديعه

- جميلة ودون أن تحس -

كأنها الطيعة

نامت في الظل وتحت الشمس

عظام الأرض .

٧ - جورج شيرج : ولد سنة ١٩١٧ في مدينة
كرونشتات من أعمال رومانيا ، درس الأدب الألماني
واللغات الرومانية والفلسفة ، ويشغل بتدريس الأدب
الألماني بجامعة هيرمان شتات ، نشر مسرحيات
وروايات ومقالات ومجموعات شعرية .

« المعرفة شيء ثمين »

« لكننا نعرف القليل »

المعرفة شيء ثمين

لكننا نعرف القليل ،

وإن كنا نحس ببعض الأشياء .

غير أن هنالك شيئاً واحداً نعرفه .
شيئاً واحداً نصونه ونحميه
ما من قانون أسمى منه

نحن لا نعرف

ما هو طيران الطير ،

لكننا نفوى أنفسنا ونفويه .

نحن لا نعرف شيئاً

عن قوة القبلة وخطرها ،

عن نعمتها ولعنتها

لكننا ندخل دائماً

من باب القبلة

من ذا الذي يفكر ، من ،
في العملات الفضية الثلاثين
التي تربو قيمة رنينها
على قيمتها ؟

نحن لا نعرف

ما هو الحب ،

ومع ذلك نخونه

وكأنه عدو

لجأ إلينا كي نحمله

نحن لا نعرف

ما هي السماء

ولمّا نكتفى بالإحساس

لكن الإحساس

شيء أكبر من هذا

نحن نؤمن ،

أجل نؤمن

بأن ثمة عموداً

موجوداً وراء وجودنا

قد خلق من الأزل ليحمل السماء

لكن شيئاً واحداً نعرفه

شيئاً واحداً نصونه ونحميه

ما من قانون أسمى منه .

الجهل ، والاحساس ، والايان ،

الغواية ، والخيانة ، والقبلة ، والحب -

إنها لا تمحو اليقين ،

بأن ذلك العمود إذا انهار

انهارت السماء ●

القبلة

وردة العين التي بلا نهاية

حيث يدور الصمت حول نفسه

يلتفت حولها

صمت الحجر ،

والجسدان

فرقت بينهما اندفاعه

ظلالها دمّرت الصفاء والوداع

وهذه الشفاه في عناق

وقبلة تنظم الفراق .

٤ - إريشت يانغل : ولد سنة ١٩٢٥ في فيينا ،
ودرس الأدب الألماني والانجليزي وعمل بالتدريس في
المدارس الثانوية . من أبرز ممثلي الشعر المجسم ، ومنه
قصيدة « القبلة » هذه . لاحظ ترتيب الكلمات ونظام
طباعتها بحيث تجسم المعنى أو تشكل الاتجاه
والإشارة :

القبلة

نعم نعم

نعم نعم

نعم نعم

نعم نعم

نعم

نعم نعم

نعم نعم

نعم نعم

نعم نعم

ماكس آهار : ولد سنة ١٩٣٦ في باريس حيث
ما يزال يعمل في تدريس الأدب ، وقد نشرت قصيدته

حول جلسات المؤتمر الثقافي الثاني بجامعة المنيا الفن والبيئة المصرية

شمس الدين موسى



أخيراً وبعد إحساس كبير بالعزلة ، ظل يعان منه الفنانون التشكيليون المصريون ... وللمرة الثانية تتركز الأضواء حول هذا العدد من الفنانين

التشكيليين أثناء مناقشاتهم ، واختلافاتهم ، وعرض قضاياهم التفصيلية ، أثناء انعقاد جلسات المؤتمر الثقافي الثاني « الفن والبيئة المصرية » بمحافظة المنيا ، وهو المؤتمر الذي أقامته كلية الفنون بجامعة المنيا ، وبعد أن دعت إليه عدداً كبيراً من الفنانين التشكيليين وأساتذة الفنون والنقاد من مختلف أنحاء الجمهورية ، يمثلون مختلف المدارس الفنية والاتجاهات الفكرية ، لكي يلتقى الجميع بعيداً عن أية حساسيات أو تناقضات في جلسات المؤتمر التي تواصلت لمدة ثلاثة أيام من ٩ - ١١ مارس حتى يناقش الحاضرون مختلف الأبحاث التي أعدت خصيصاً للمؤتمر ...

وجدير بالانتباه - في هذا الخصوص - ذلك الاهتمام ، وتلك الحيوية التي لوحظت خروجاً على العادة ، وكان قوامها الأبحاث التي قدمت للمؤتمر وعددها خمسة عشر بحثاً ، وصلت إلى أيدي الحاضرين قبل بدء الجلسات ، وما دار حولها من مناقشات ، انتهت بها قاعة المؤتمرات بالجامعة ، التي تجمع داخلها عشرات الطلبة والمعيدون والأساتذة ، مشاركون بمتابعتهم الدؤوبة للجلسات أو بما ألقوه من تعليقات وأسئلة ...

« أبحاث المؤتمر »

ولقد دارت أبحاث المؤتمر حول ثلاثة خطوط رئيسية :

الأول - الملامح المميزة للشخصية المصرية والبيئة .

الثاني - الاستمرارية في التراث الفني المصري عبر التاريخ .

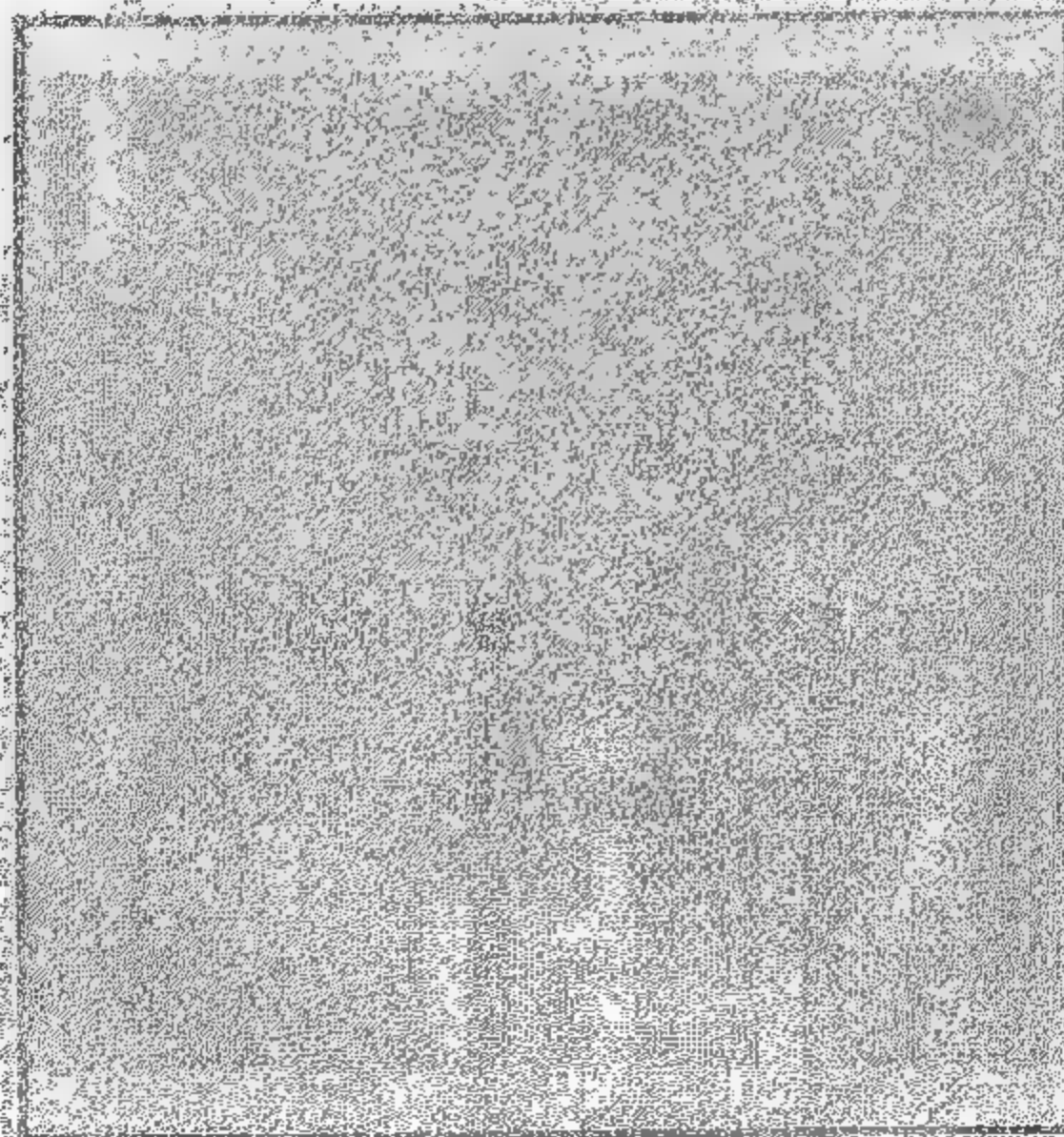
الثالث - أثر الزمان والمكان على الفنان المعاصر .

وكان تركيز البحثان اللذان قدمهما كل من الفنان « حامد سعيد » ، و « على كامل الديب » حول فكرة الشخصية المصرية كمفهوم نظري عملا على تحديد ملامحها المميزة التي تتضح عند إدراك :

- ١ - القيم الإنسانية المحلية في منجزات مصر .
- ٢ - وجهة النظر إلى الحياة .
- ٣ - الموقف من الوجود .
- ٤ - أسلوب الحياة .

فكانت الشخصية المصرية - كما أوضح حامد سعيد - مساوية لمعنى مصر ذاتها ؛ بل إنها تمثل في أحد أبعادها حواراً بين ما هو موجود ومضمّر ، وما هو موجود بالفعل ، كما أن تلك الشخصية تكون في جوهرها مقياساً للمعنويات أثناء صعودها إلى تحقيق المثل الأعلى ، مع اعتبار أن التاريخ يمثل أحد الوجوه التي تضمّر الشخصية ، لكنه يرى أن التاريخ ظل عرضة للتشويه في كل الحقب ، ولذا كان لابد من البحث عن الشخصية عبر الوجود المتحقق بالقوة المضمر داخلها ، والمداخل لدراسة الشخصية من وجهة نظره ، لا يخرج عن الشهادة التي تقدمها الأعمال المنجزة الباقية والأصلية ، والسند لذلك يكون باعتبار أن التجربة المصرية جزء من تجربة الدنيا القديمة التي خرجت بالبشرية من البربرية ساعية نحو المطلق في فجر التاريخ . وحدد التجارب الأخرى التي تشكل تجربة الإنسانية في ثلاث تجارب :

- ١ - التجربة الصينية .
- ٢ - التجربة الهندية .
- ٣ - التجربة الغربية .



ويستطرد ... « إذا أحببنا أن نتعرف على كنه معنى الحياة ، كما عاشها الناس هنا بالطريق المباشر الموثوق به ، فلدينا التشكيل وشواهد » ... أي أن « حامد سعيد » يحيل الباحث عن معنى وعناصر الشخصية المصرية ، إلى التشكيل باعتباره أهم مصادر البحث في العصر الحديث .

« الإستمرار في الفن المصري »

ولقد اختص البحث المقدم من الفنان التشكيل « فاروق بسيون » بتحديد عناصر الاستمرار في التراث الفني المصري عبر التاريخ ، وهي التي استقصاها عبر فنون مراحل حضارية ثلاث رئيسية ، شكلت في مجموعها تراث مصر الخالدة ، وهي الفرعونية ، والقبطية ، والإسلام . واعتبر « فاروق بسيون » الفن القبطي وسيطاً امتدت فيه ملامح من الفن المصري القديم ، وتداخلت في مظاهر الفن الإسلامي ، أهمها - كما قال - إنه الهندسة الزخرفية المنتظمة ، وإن عنصر الاستمرارية يتمثل في التجريد الذي هو تجرد من المباشر ، وصنع حالة من التعبير الفني هندسية الطابع محكمة الإيقاع ، مترفعة عن فجاجة دغدغة الإحساس .

ومن الأبحاث التي ثار حولها الكثير من الجدل ، البحث المقدم من الفنان « عز الدين نجيب » تحت عنوان « أثر الزمان والمكان على الإبداع الفني المصري » والذي أوضح - صراحة - أنه ما كان من الممكن تحت أي ظرف من الظروف أن يظهر الفن المصري القديم في مكان آخر غير مصر ، لأسباب ترجع إلى :

- شمولية النظرة إلى الوجود .
- فكرة الخلود التي قامت عليها فلسفة المصريين .
- مثالية القيم الأخلاقية المستمدة من الآلهة والتي لا يمكن فصلها عن المثالية الجمالية التي تحكم الفن المصري القديم .

- عوامل البيئة النهرية الزراعية المستقرة جغرافياً وفلكياً ، لا يمكن فصلها عن النظام الصارم لذلك الفن وما فيه من استمرارية واتساق .

وما أثار الخلافات حول بحث « عز الدين نجيب » قوله بأن الفن قديماً ، وفي القرون الوسطى ، كان يقدم وفقاً لمتطلبات الملوك والأمراء والطبقة الحاكمة مدنية كانت أم دينية . أما الآن فيمكن تقسيم فنان أوروبا إلى فنانين استهلاكيين يتعاملون مع المؤسسات التجارية وفقاً لمتطلباتها ، وفنانين متمردين يمتثلون أن العمل الفني يجب أن يكون متمرداً غاضباً على الظروف السائدة . ولقد اعترض بعض الحاضرين على الفكرة التي وردت في البحث ، والتي ربطت بين الفن المصري القديم ، والتراث الديني ، وكذلك الآثار الإسلامية والقبطية ، وفسروا فكرة « عز الدين نجيب » على أنها ترديد لآراء المستشرقين ، الذين قالوا بأن بناء الأهرام ، كان يمثل نوعاً من السخرة للشعب المصري .

« عوائق الاستمرار في الفن المصري القديم »

وجدير بالذكر أن البحث المقدم من د. محمود محمد عبد العاطي ، يعتبر من الأبحاث المهمة ، بل أنه البحث الوحيد . الذي تعرض لعوامل إعاقه عناصر الاستمرارية في الفن القديم ، متحركاً في بحثه حول عدة محاور اعتبرها أساسية ، وأدت إلى عملية القطع في استمرارية وتواصل الفن المصري ، في الفترة الراهنة وحددها في :

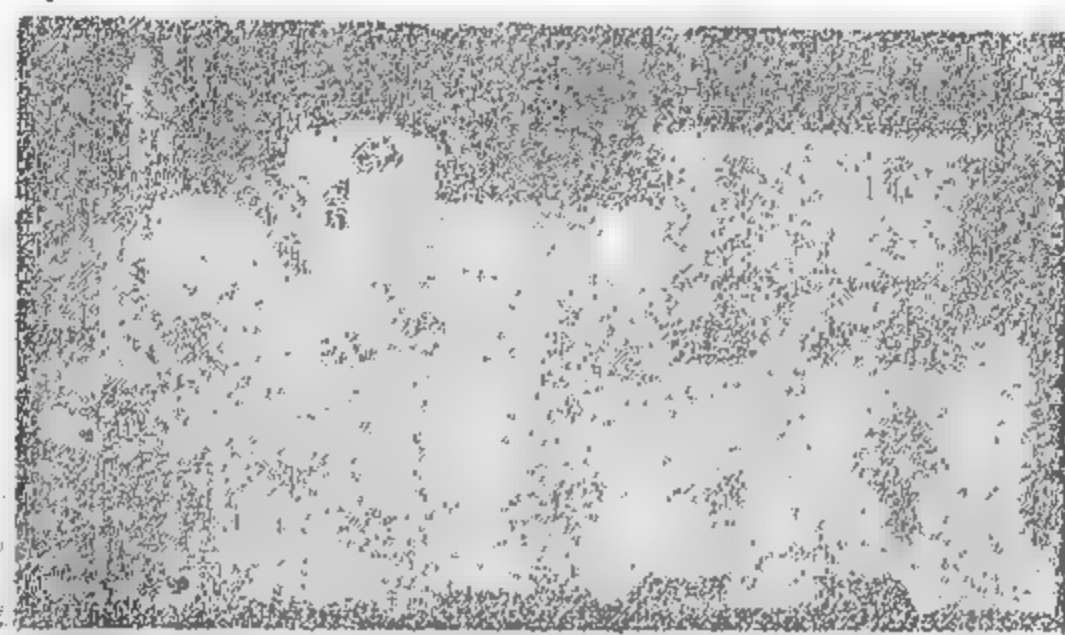
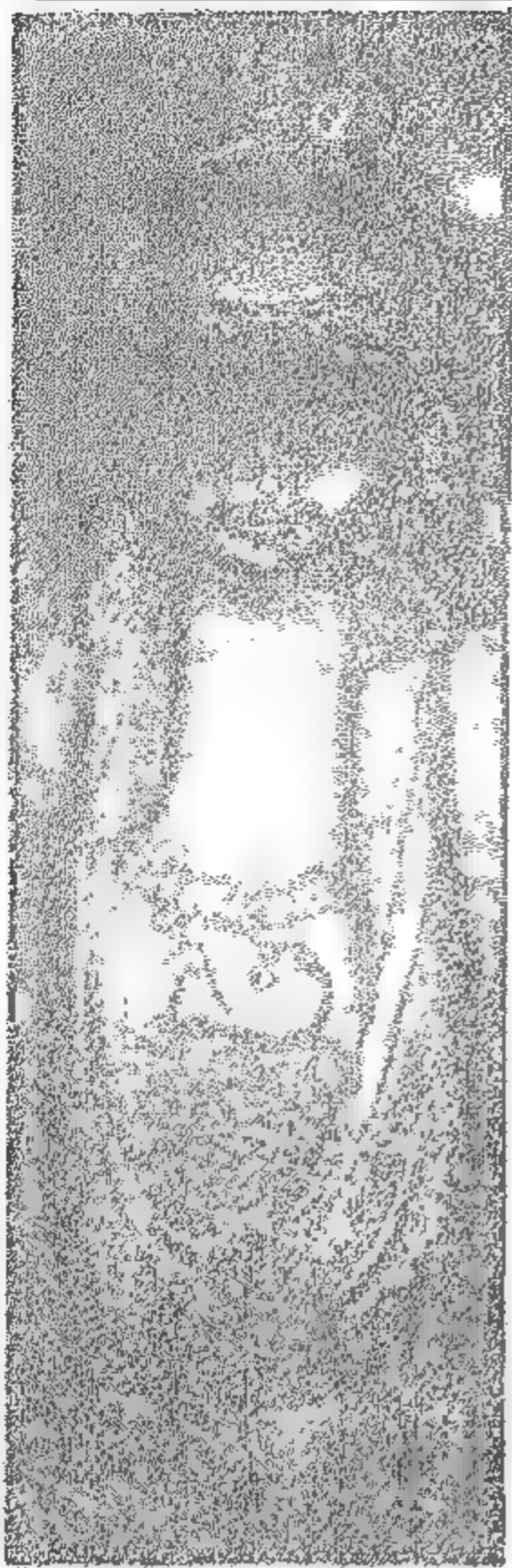
- ١ - اضطراب الواقع المصري « الثقافي » نتيجة لسيطرة الثقافة التجارية ، والتبادل الثقافي غير العادل بين مصر والدول الغربية .
- ٢ - الآثار السلبية لمناهج تعليم الفن في مصر على الذاتية الثقافية القومية حيث يدرس الطالب فنون الغرب في تواصل محكم ، بينما يدرس الفنون القومية باعتبارها حضارات قديمة .
- ٣ - تدريس الفنون القومية بطريقة وضعية معزولة عن سياقها التاريخي .
- ٤ - عزلة الفنان التشكيلي المصري داخل مجتمعه ، لأسباب تضع الفنان على هامش الحياة الاجتماعية والثقافية .

ومن الأبحاث التي أثار الاهتمام - أيضاً - البحث الذي قدمه الناقد التشكيلي « مختار العطار » بعنوان « فنانون مصر والزمان والمكان وثقافة العصر » . ولقد ركز البحث على الارتباط بين العصر والمكان الذي ينشأ فيه الفنان والثقافة السائدة ، وأثبت أن الفن يتمثل التطور الطبيعي لثقافة المجتمعات ، مع اختلاف الزمان والمكان ، وضرب عدة أمثلة تؤكد وجهة نظره من الفن الإسلامي ، حيث اختلفت المظاهر الثقافية للعالم الإسلامي باختلاف الأقاليم ، على اتساع الامبراطورية حتى عصر التدهور والانحسار . . . فالشام تأثر بالفنون البيزنطية ، التي ظهرت ملامحها على الآثار الإسلامية في الوقت الذي تأثرت فيه الآثار ببغداد بالتقاليد الفارسية . كما أنه على ضرورة عدم قياس الشخصية الفنية بمعايير فنون ثقافة أخرى ، لأن ثقافات الشعوب الأخرى (وبينها نحن) تكون متقدمة أو متخلفة بمقدار قريبها ، أو بعدها بالنسبة لمعايير الثقافة الغربية . .



من أعمال الطالب « عصام الدين حسين »

من أعمال جمال السجيني



من أعمال الطالب « مصطفى عبد الحالى »

« إتجاهات المناقشة في الجلسات »

ولقد عقد المؤتمر خمس جلسات عرضت خلالها الأبحاث ، وتمت مناقشتها بواسطة المشاركين والمتابعين للمؤتمر الذين تفاعلوا مع مختلف القضايا المثارة ، ويمكن تحديد اتجاهات المناقشة في القضايا التالية :

- قضايا تقنية ترتبط بالفن المصري وتطوره ، وقصور القائمين على التدريس .
- موقع الفن المصري من العالمية ، وفكرة الغزو .
- دور الجامعات في الحفاظ على التراث ، والأسلوب الواجب اتباعه لدفع التطور .
- قضية ارتباط الأيديولوجية بالفن .
- الموقف من التجريد الذي انقسم حوله الرأي .
- الخلاف حول الفنون الجميلة والفنون التطبيقية .

ولقد أقيم طوال فترة المؤتمر ثلاثة معارض فنية مصاحبة ، شاهدها الضيوف وهى :

- معرض من أعمال الفنان الراحل « جمال السجيني » - نحت
- معرض مقتنيات الكلية من أعمال الفنانين المصريين التي أهديت للكلية - نحت وتصوير .

- معرض رسوم الطلبة من الأسام المختلفة - « أولى وثانية فقط » .

ولقد التفت أنظار الجميع لتلك اللمسات المتميزة ، التي ظهرت في أعمال الطلبة من تصوير ، وديكور ، وجرافيك ، والتي أبرزت الوجوه المصرية الصاعدة ، مما جعل معرض الطلبة ، يمثل الفكرة التي التقى حولها أعضاء المؤتمر « الفن والبيئة المصرية » فأبرزت أعمال الطلبة الكثير من مكونات البيئة المحلية مثل : الحنطور ، ولبات الكيروسين ، البيوت الفلاحية ، الطبيعة من أشجار ونسبات حيوانات . . . الخ مما جعل المعرض يمثل قيمة كبيرة عملت الكلية على تأكيدها تحقيقاً لفكرة إيجاد فن مصرى متميز يحمل مسئولية تلك البراعم الواعدة .

وفي نهاية المؤتمر أعلن أمين المؤتمر د. صبرى منصور ، وسط مظاهرة فنية كبيرة ، عن تقديم المؤتمر لثلاث جوائز « أوسكار » لكل من معرض النحت للمثال « جمال السجيني » تسلمته زوجته ، التي نزلت ضيفة على المؤتمر . والأوسكار الثانى - للأستاذ عبد السلام الشريف - ابن المنيا - الذى كرمه المؤتمر على جهوده الريادية في الإخراج الصحفى . والأوسكار الثالث للفنان د. « محمد حامد عويس » على دوره الريادى في مجال الفنون التشكيلية كما أعلنت توصيات المؤتمر التي التقى حولها الجميع . . .

١ - دعوة المؤتمر للفنانين المصريين لمواصلة البحث ودراسة التراث المصرى عبر التاريخ .

٢ - الاستفادة من شتى النقاشات والإتجاهات العالمية ، يجب أن تظل بمنأى عن المحاكاة .

٣ -حث الفنانين لاستنباط قيم تشكيلية جديدة اثراء للطرز العالمية .

٤ - دعوة الفنانين المصريين للتلاحم بالبيئة المصرية .

٥ - ضرورة الاهتمام بتدريس مادة التربية الفنية ، وإدخال مادة التذوق الفنى في كل مراحل التعليم .

٦ - إعادة النظر في مناهج التعليم بالكليات الفنية لدراسة التراث وتقديمه للطلاب .

٧ - تشجيع الدراسات النظرية الفنية والجمالية لتكوين الناقد المتخصص .

٨ - دعوة أجهزة الإعلام للاهتمام بزيادة الجرعة الفنية والثقافية لخلق تيار قومى إيجابى .

٩ - ضرورة الاهتمام بالدراسات الشعبية المختلفة للحفاظ عليها من الضياع .

١٠ - ضرورة الحفاظ على الآثار المصرية القديمة والقبطية الإسلامية .

١١ - المطالبة بإعادة مرسوم الأقصر لاستقبال الفنانين بالإضافة إلى إقامة غيره من المراسم في الأماكن الأخرى

١٢ - يوصى المؤتمر جامعة المنيا - بضرورة الاستمرار في عقد المؤتمر سنوياً ، لمناقشة جميع مشاكل الفنون والعمل على حلها •

إكتساب المناعة فى الكائن الحى

د. أحمد جعفر

البرد ، والأنفلونزا ، والإسهال الباسيلي لأنها تمنع الجسم مناعة ذات مدى زمنى قصير ، وبعضها يعطى مناعة لبضعة أسابيع فقط . ويرجع قصر هذا المدى الزمنى إلى حقيقة تنوع عثرات هذه الأنواع من الميسبات المرضية ، فالمناعة المتكونة ضد عثرة معينة لا تستمر إذا ما أصيب الإنسان بعد ذلك بعثرة أخرى ليس لديه مناعة ضدها ، وهذا هو الحال مع العثرات المختلفة لفيروس الأنفلونزا .

وتنتقل المناعة المكتسبة السالبة إلى الكائن الحى إنسان كان أو حيوان إلى كائن آخر وهذا هو الحال بالنسبة للأجنة حيث تنتقل إليهم الأجسام المضادة من دم الأم عن طريق المشيمة ، مما يفسر لنا المناعة الموجودة عند الإنسان عقب ولادته ، والتي تقىه ضد بعض الأمراض التى يتعرض لها فى الفترة المبكرة إلى أن يتكون لديه الجهاز المناعى الدافعى . أما فى بعض الحيوانات كالحملات والعجول فإن المناعة المكتسبة السالبة تنتقل نتيجة رضع لبن الأم ، - والمعروف بالسرسوب - من ضرع الأم عقب الولادة ، كذلك الإنسان ويتم امتصاص لبن السرسوب هذا والذي يحتوى على نسبة عالية من الأجسام المضادة عن طريق الأغشية المخاطية المبطنة لأمعاء الرضيع فتقويه ضد هذه الأمراض فى هذه الفترة المبكرة من حياته والتي لم يكتمل فيها نمو الجهاز المناعى لديه .

والخلايا المنتجة للأجسام المضادة هى واحدة من دعائم النسيج الليمفاوى والمكون للجهاز المناعى ، وهذه الخلايا هى المستولة عن الاستجابة المناعية ، والمقصود بالنسيج الليمفاوى هو مجموعة العقد الليمفاوية والطحال ونخاع العظام . أما الرئتان والكبد فلها دور ثانوى فى عملية الاستجابة المناعية .

إلى جانب المناعة الفطرية لدى الكائنات الحية هناك مناعة مكتسبة ، والفرق بين النوعين أن المناعة الفطرية تنتقل إلى الفرد بال ميلاد ، أى عن طريق أمه أو تتحدد بظروف نشأته ، وهذه المناعة لها الدور الأول فى حماية الكائن الحى . أما المناعة المكتسبة فلها دورها المتزايد فى البحث العلمى ويهتم الباحثون بصفة خاصة بكيفية اكتساب هذه المناعة ، ولهذا نتائج كثيرة فى العلوم البيولوجية بصفة عامة ، وفى المجال الطبى على وجه الخصوص .

يكتسب الجسم المناعة بطريقتين ، الطريقة الأولى تنتقل المناعة نتيجة لعدوى غير ظاهرة ، والمقصود بذلك أن هذه العدوى لا يمكن اكتشافه فى سر من ضعفها وهذا هو أساس التحصين الاصطناعى الممدى المهدف إلى إنتاج أجسام مضادة . وهذا النوع من المناعة يعد فعالاً وإيجابياً .

● والطريقة الثانية : نتيجة نقل المناعة من فرد ذى مناعة إلى آخر غير محصن ، ويتم ذلك عن طريق نقل الدم أو مصل أو الطريق التجريبي ينقل خلايا ليمفاوية . ويعد هذا النوع من أنواع المناعة غير الايجابية (السلبية) أيضاً ، بذلك تكون المناعة المكتسبة إما إيجابية ، وإما سلبية .

وتحدث المناعة المكتسبة الفعالة نتيجة للأمراض المعدية ، مثل الدفتريا ، والحصبة ، والجذري ، والسعال الديكى . وفى العادة تؤدي هذه الأمراض إلى مناعة دائمة تستمر مدى الحياة ، أى أن الفرد لا يصاب بها إلا مرة واحدة فى حياته ، فتمنحه هذه الإصابة مناعة تستمر معه طول العمر ، ويطلق عليها مناعة صلبة . أما بعض الأمراض الأخرى مثل نزلات



منشطة من لقاح . ومدة استمرارية خلايا الذاكرة تفسر ما يحدث في حالة التطعيم ضد فيروس الجدري أو فيروس شلل الأطفال والتي تبقى فعالة لمدة سنوات عديدة .

ونجد الإشارة إلى أنواع الخلايا المهمة والمسئولة عن الاستجابة المناعية ، لكي نعلم الفائدة ، فأنهم هذه الأنواع هي :

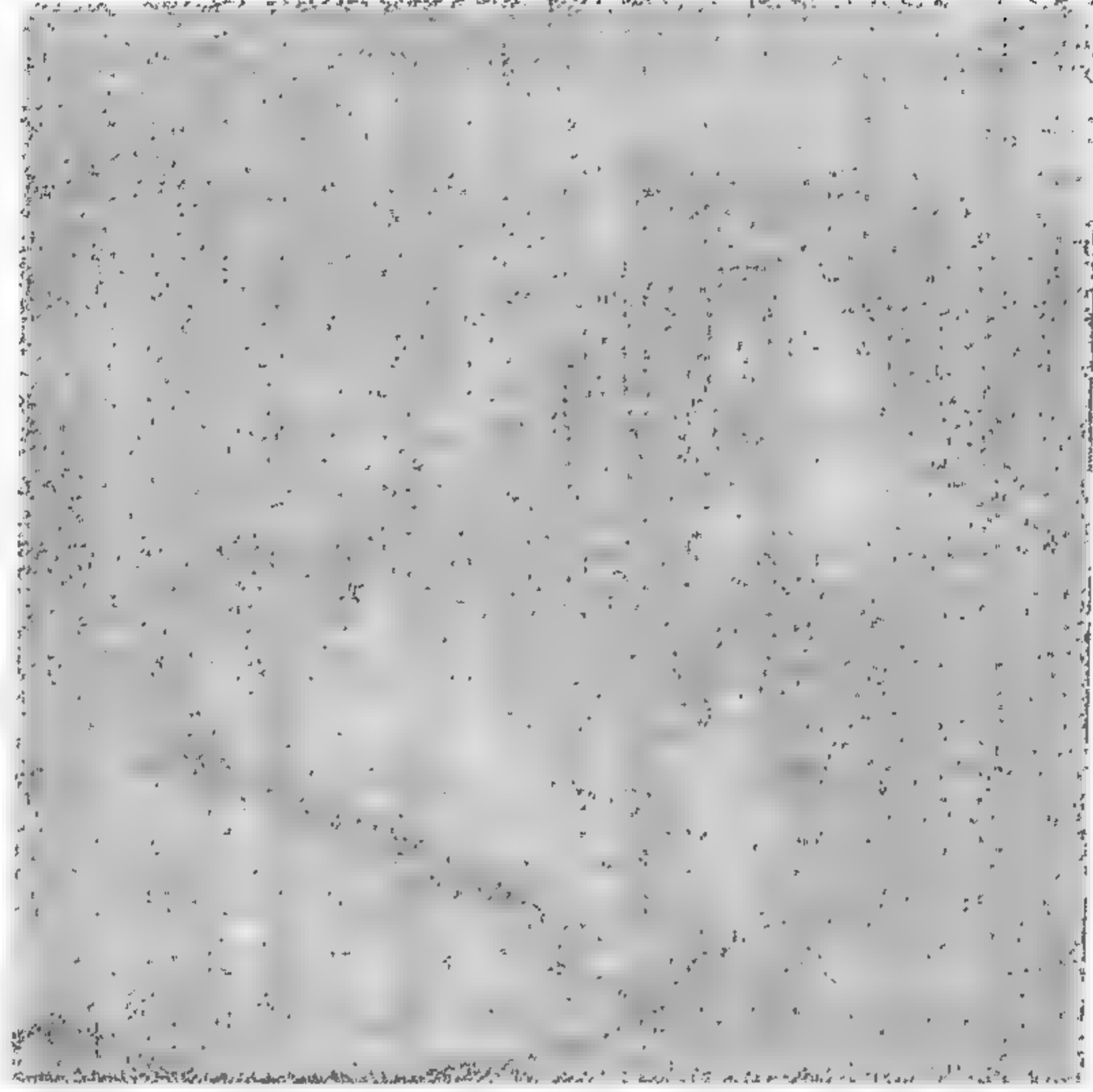
أولاً : الخلايا الأكولة والتي تقوم بالنهال مولدات المضاد أو الأجسام الغريبة ويتم ذلك عن طريق احتواء مولدات المضاد الزائدة ، وعن طريق عملية الهضم الآلي كما تقوم الخلايا الأكولة بعملية تسكين مولد المضاد وبداخلها لمنع من الانتشار ، كذلك تقوم بعملية هضمية إلى إنتاج ما يسمى مولد مضاد سوبر ، وتبدأ من هنا عملية الاستجابة المناعية .

ثانياً : الخلايا الليمفاوية نوع (ت) ، وتعمل مساعدة لبعض مولدات المضاد ، كما تقوم بتنظيم فاعلية الخلايا الأكولة والخلايا الليمفاوية نوع (ب) ، والخلايا الشبكية .

ثالثاً : الخلايا الليمفاوية نوع (ب) وهي المسئولة تحت تأثير الخلايا الليمفاوية نوع (ت) بإنتاج الأجسام المضادة . كذلك تقوم بتنظيم عمل الخلية الليمفاوية نوع (ت) .

تدخل مشكلات كثيرة كلها في إطار التطبيقات الطبية لبحوث المناعة ، مثل زيادة الحساسية أمكن بحثها عن طريق علم المناعة وفي الواقع أنها زيادة الحساسية ، وترجع إلى تكسير الأنسجة التي تحدث من تأثير عقاقير نشطة لمادة الهيستامين ، الذي يتكون تحت تأثير حالة خاصة من حالات ارتباط الجسم المضاد مع مولد المضاد (معقد الجسم المضاد يولد المضاد) وهذه الحالة مع استمرارها تؤدي إلى زيادة رشح مكونات الدم إلى الأنسجة المحيطة ، مما يؤدي إلى هبوط في القلب والذي ينتج عنه الوفاة في بعض الحالات الشديدة للحساسية .

زراعة الأنسجة - أيضا - موضوع وثيق الصلة بتطبيقات علم المناعة إذ أن العضو المزروع يكون بمثابة جسم غريب ، أي مولد مضاد خلوي ، وعليه يتم الاستجابة المناعية ، لذلك يحاول الجسم عن طريق الخلايا الليمفاوية جاهدا لطرده الجسم الغريب ●



والطريف أنه إذا استجاب كائن حي لمولد مضاد معين فإنه يتكون له خلايا تسمى خلايا الذاكرة ، وتظل هذه الخلايا حاملة للذكرى وتخزن في نخاع العظام لعدة أشهر أو سنوات ، فإذا ما هاجم الجسم مرض (مولد مضاد) مرة ثانية فإن خلايا الذاكرة تنشط وتحفز الخلايا الليمفاوية المنتجة للأجسام المضادة للعمل بكفاءة عالية . هذا ما يحدث في الاستجابة المناعية الثانية أو الحقن بجرعة

المناعية الأولية ، وعادة ما تكون نسبة الأجسام المضادة من نوع واحد يسمى (I G M) الأجسام المناعية م وأخرى قليلة من نوع ج . أما إذا تعرض الجسم مرة أخرى لهذا المولد المضاد فإنه يتم عملية استجابة ثانوية تتميز بقوة الأجسام المناعية من النوع م ، وكثرة من النوع ج ، أ ، وكذلك تستمر لمدة أطول بمستوى عال من الفاعلية ، ثم تنخفض بعد ذلك تدريجياً .



إن فاعلية كل جزء من هذه الأنسجة الليمفاوية لا يتناسب بالضرورة مع حجمه أو وزنه ، فنخاع العظام له وزن كبير نسبياً ويشكل نسبة عالية من وزن الهيكل العظمي ، ومع هذا فليس له دور يضارع في تأثيره مثل دور الطحال والعقد الليمفاوية . وفي هذا الصدد ، فإن بحوثاً كثيرة قد تمت لكشف النقاب عن الطريق الذي تسلكه تلك الأنسجة الليمفاوية في عملها . فالطحال والعقد الليمفاوية تعمل كمصفاة لتيار الدم وسائل الليمف ، وعليه ، فإنها تكون مصيدة لمولدات المضاد ، وعند اصطياها هذه المولدات تبدأ عملية الاستجابة المناعية بمراحلها المختلفة . فإن الخلايا الليمفاوية المنتجة للأجسام المضادة مع الأنسجة الليمفاوية بالجسم تكون نظام رشع وعائيا يتم على مراحل ثلاث هي : تكون شبكة وخلايا شبكية وألياف شبكية ، وهذه الألياف تصطاد مولد المضاد ثم يبدأ تنبيه الخلايا المنتجة للأجسام المضادة النوعية المتخصصة في المقاومة والمعادلة تحت تأثير نوع من الخلايا الليمفاوية تسمى الخلايا التي لها القدرة على الاستمرارية في التنبيه أو التثبيط .

والمقصود بالاستجابة المناعية هو إنتاج الأجسام المناعية (المضادة) وهي المسئولة عن عمليات التلزن والتعادل والترسيب النوعية لمولدات المضاد . واللقاء الأول لمولد المضاد مع الخلايا الليمفاوية يأخذ فترة تتراوح بين أسبوعين قبل ظهور الأجسام المضادة في الدم بمستوى عال . وخلال هذه الفترة يتم التعرف على الجسم الغريب وإنتاج أجسام مضادة له ، يحدث مجهود مكثف في الأنسجة الليمفاوية لتنبيه الخلايا المنتجة للأجسام المضادة ، وأمكن معرفة هذه العملية عن طريق استخدام النظائر المشعة باستخدام الكربون الثقيل (ك ١٤) وعن طريقه أمكن دراسة ومتابعة تخليق الأحماض الأمينية والأحماض النووية .

ودخول مولد المضاد لأول مرة إلى الجسم وتكوين الاستجابة المناعية والتي نتج عنها أجسام مضادة نوعية تسمى هذه الاستجابة بالاستجابة

دخل التلفزيون حياتنا من أوسع الأبواب ، وأصبحت مادته الدرامية بصورة خاصة مصدراً هاماً لتلقى الدراما عند الكثيرين ، ومن هنا كان من واجب النقد الأدبي أن يتنبه له ويولي اهتماماً يتناسب مع دوره . والقاهرة يسعدنا أن يلتقى الأستاذ الدكتور عبد القادر القط بقرائه على صفحاتها إسهاماً في إثراء الأعمال الدرامية التلفزيونية بمتابعاته النقدية التي تتسم بصدق الرؤية ودقة المنهج ورهافة الحس الفني .

« القاهرة »

فلاح التلفزيون

د. عبد القادر القط



منذ سنين كنت أناقش في الإذاعة تمثيلية إذاعية تصور بعض قضايا الحياة في الريف ، وعجبت للطريقة التي كان يقلد بها الممثلون ما توهموا أنه اللهجة الريفية ، وأنكرت أن يكون ذلك هو أسلوب الفلاح في الحديث . وكان جواب مخرج التمثيلية أنه يعلم حقاً أن الفلاح لا يتحدث بتلك اللهجة الغليظة النابية المحرقة ، لكن الذي يتحدث في التمثيلية هو « فلاح الإذاعة » !

ومضت الأعوام وشاعت تمثيليات التلفزيون ومسلسلاته ، ومن بينها أعمال تعرض لوجوه من الحياة في الريف ... وانتقل فلاح الإذاعة إلى التلفزيون ، بلهجته الغليظة المصطنعة وقد صاحبها ما كان ينقصها في الإذاعة المسموعة من تلويح مسرف باليدين وتثليل مبالغ باللامح .. وهرج ومرج وصراخ إذا كان المشهد لطائفة من الفلاحين !

ومنذ أيام انتهى عرض مسلسل ريفي اسمه « الجراد والأرض » يعرض لقضيتين خطيرتين تشغلان بال الناس في

هذه الأيام ، ويلمس الناس أثرهما البعيد في حياة الريف ، هما هجرة اليد العاملة إلى الخارج وتجريف الأرض لصناعة « طوب » البناء . وترتبط كلتا القضيتين بالأخرى ، إذ يؤدي نقص اليد العاملة إلى انصراف بعض الفلاحين عن زراعة أرضهم لما يكابدون من عناء ، ويزيد من انصرافهم إغراء المال السريع ثمناً لتراب الأرض الذي لم يعد من المسور للكثيرين أن يزروه .

ومع أن أمثال هذه القضايا كانت - وما تزال - محورا لأعمال كبيرة في الرواية والمسرحية والتمثيلية ، فلماذا تنطوى على كثير من المزالق الفنية المعروفة كالمعالجة الباشرة وسيطرة الوعظ والدعوة إلى الإصلاح وقيام الشخصيات على لقاء الأضداد لكي يمثل بعضها جانب الشر أو الخطأ وبعضها جانب الخير أو الصواب . ولا بد - لكي يتجنب الكاتب هذه المزالق - من الموهبة المقتدرة أولاً ، ثم « المعاشية » الواعية للقضية في إطارها الطبيعي والاجتماعي والإنساني . وبدون ذلك ينقلب العمل إلى عرض سطحي مباشر للقضية تسلسل إليه المبالغة فتنتهي إلى « الكاريكاتير » وتغرى المخرج والممثل بمزيد من المبالغة في الإخراج والأداء ... وهذا ما انتهى إليه مسلسل « الأرض والجراد »

حرص المؤلف - لكي يبرز خطورة القضية - على أن يقدم صاحب مصنع

الطوب ممثلاً للشر المطلق ، فصوره في هيئة وحش آدمي لا يقف في سبيل أطماعه عند حد ، ويسلك لبلوغ مآربه كل سبيل : فهو يحاول أن يغري « صابر » الشيخ المثبت بأرضه تشبث أبناء جيله القدامى ، بالمال تارة وبالوعد أخرى ، فإذا أخفق لجأ إلى إغراء ابنه الذي لم يكن في مثل صلابه أبيه وتعلقه بالأرض ، ومع ذلك لم يستطع أن ينتهي إلى قرار أمام إصرار أبيه : فإذا أخفق مرة أخرى انتهز إصابة قدم الابن بضربة فأس وهو يفلح الأرض ، فتآمر مع حلاق القرية على أن يفسد الجرح - متظاهراً بأنه يعالجه - بمواد قلته وتلوته حتى تبتساق الفلاح الشاب ويصبح أبوه بلا عون أما أطماع صاحب مصنع الطوب . ثم يغري حفيدي « صابر » اللذين كانا قد نزحا إلى المدينة فيرسل أحدهما زوجته إلى القرية فتسرق عقد الأرض من جدهما ، ويسلمه إلى صاحب المصنع حتى يستطيع البدء في تجريف الأرض . وصاحب المصنع مع ذلك يخس الحفيد الخائن حقه فيدفع إليه نصف ما كان قد وعده به من مال !

ويبدو صاحب المصنع شخصية رهيبة طاغية لا يجرؤ أحد من أهل القرية على معارضة خوفًا وطمعًا وفرارًا من مواجهة الشر . ذلك لأن المؤلف - في مقابل هذه الشخصية الطاغية قد صور أهل القرية مجموعة من التمساء المسلوبين الإرادة ،

يقضون كل أوقاتهم في هيئة زرية جالسين في مقهى « مرتجل » يمتصون أكواب الشاي بصوت عالٍ ويحذر بعضهم بعضاً من بطش صاحب المصنع ويتظنون أن تصلهم « عقود العمل » ليهجروا القرية ويرحلوا إلى الخارج . ليس في حياتهم ولا حياة القرية أي عمل ولا أية صلات اجتماعية ، بل تنقسم القرية إلى صاحب المصنع وبعض أعوانه وهم مشغولون في كل لحظة بقضية تجريف أرض صابر ، وجلساء المقهى في ثيابهم الرثة وأحاديثهم التافهة ولجتهم المصنوعة ... وانتظار عقد العمل !

حتى شيخ البلد - وهو في العادة ذو مكانة ومهيرة - أغراء صاحب المصنع بمقد عمل فاسفر إلى الإسكندرية ليتسلمه . ترى أي عمل يمكن أن يؤديه « شيخ البلد » في الخارج ؟ أما العمدة فقد رشاه صاحب المصنع فأرسله إلى « عمرة » مدفوعة ليجلو له وجه القرية وأهلها المتسكعين ليل نهار في مقهى على قارعة الطريق ! وكان السيوت والحقول قد خلت من كل عمل ، وأهل القرية ليس بينهم - كما يكون بين أهل كل قرية - صاحب رأى أو مكانة ، أو « عصبية » يستثير نخوتهم ويشير عليهم ويتصدى معهم لسلك الوحش آدمي . والطريف مع ذلك أن المخرج قد دس بين هذا القطيع التمس ماسح أحذية يدور بينهم ويجلس أمام أرجلهم ليمسح « أحذيتهم » ! كل ذلك لكي يستخدم المؤلف والمخرج ما أسميته في مقال كتبه عن هذه الظاهرة « الأبيض والأسود » ، أو لقاء الأضداد . فليس في شخصية صاحب المصنع « ظل » من تردد أو شعور إنساني أو تفكير في العواقب ، وليس عند جلساء المقهى « ظل » من نخوة أو تعلق بالأرض أو رفض للمهانة ، بل يقف الأبيض أمام الأسود والضد أمام الضد وجهاً لوجه لا يفصل بينهما شخصيات أقل ضراوة من جانب ، أو أقل استكانة من جانب آخر .

والذي يعرف البنية الاجتماعية للقرية المصرية معرفة صحيحة يدرك أنها لا تقوم على هذين الطرفين المتناقضين ، وأن هذا السلطان المطلق والخضوع المطلق لا وجود لهما على هذا النحو ، وأن هناك علاقات اجتماعية وأواصر قرى ونسب وصداقات يمكن أن تعلو أحياناً على سلطان المال ، أو تخفف من غلوائه على الأقل . وليس في القرية كل هذا التفاوت في المال والسلطة ، إذ قل أن تخلو قرية من بعض قوى الشأن أو الميسرة النسبية أو التأثير الشخصي يمكن أن يحذوا من بطش صاحب المال والسلطان .

ومن هذا اللقاء بين الأضداد تطفئ
« النمطية » في رسم المواقف
والشخصيات ويبدو في المسلسل « فلاح
التليفزيون » ... ذلك الفلاح الذي
يصرخ دائما بلا مناسبة ويتحدث في غلظة
واضحة ، ويكسر أواخر الكلمات
ويطبخها في مبالغة ، فيسمى العمدة
« العمدة » والترعة « الترعة » ، ويأكل
اللحم إذا أتبع له في شراهة بشعة كأنه
يوان ينقض على فريسة . والغريب أن
شاهد الأكل على هذا النحو أصبح مشهرا
يكاد يقلقه خراج أو مثل في مسلسل أو
ثيلية ، فإذا بالمثل يتحدث ولحمه مملوء
بإطعام يسيل أحيانا على شذقيه أو يديه ،
ويعلم اللحم في عجلة منهومة إلى فمه
فيحدث قبل أن يتلعق مافيه . ولا أدري
كيف لا يشكر المخرج أو الممثل فيما يمكن
أن يشبه مثل هذا السلوك عند المشاهد من
اشتراك وتفور . ولا أدري كيف يشمر
الفلاحون وهم يسمعون أنفسهم
يتحدثون بهذا الأسلوب المصطنع ،
ويرون أنفسهم وهم يأكلون على هذا
النحو المتفرد ؟

وليس علاج هذه الظاهرة بالأمر
العسير ، فلدنيا طائفة كبيرة من المثلين
الموهوبين الذين يستطيعون - لو أرادوا
ويذلوا ما ينبغي من جهد - أن يكونوا أكثر
قربا من الواقع . ومن واجب من يقبل
دورا في مثل هذا المسلسل أن يعايش
شخصياته في بيئاتهم الحقيقية ويلاحظ
كيف يتكلمون ويشيرون وكيف تقوم
العلاقات الاجتماعية والنفسية بين
بعضهم وبعض ، إذا كان الممثل من أهل
المدينة أو أهل منطقة ريفية ذات لهجة
وعادات مخالفة للبهجة شخصيات
المسلسل وعاداتهم .

ومادام الفلاح على هذه الصورة
النمطية القائمة على مجرد التخيل البعيد
عن طبيعة الواقع ، فإن الممثل يضطر أن
يضيف إلى « النمط » شيئا من ابتكاره
ليجمل منه شخصية متميزة بعض
الشيء . وهكذا اضطر الممثل الذي
يطمح إلى شيء من التميز أن يجد لنفسه
« لازمة » يكررها في كل مشهد . ومع أن
الفنان حسين الشربيني قد أثبت في
السنوات الأخيرة مقدرة ملحوظة على
المسرح وفي تمثيليات التليفزيون
ومسلسلاته ، فقد اضطر أن يتكرر لنفسه
مثل هذه اللازمة فظل يختم حديثه إلى كل
من يحاط به بقوله « يا حلو أنت
يا حلو ... » سواء كان هذا مناسباً
لطبيعة الموقف وشخصية المتحدث أم كان
مخالفاً للمألوف خارجاً أحيانا على التقاليد
والأخلاق .. يقولها وهو يمد ذراعه
وأصابعه إلى صدر من يخاطبه ووجهه -
وقد يكون امرأة ريفية ! - حتى توشك



الحركة المرسومة أن تتحول إلى ضرب أو
صفع ! وتابع صاحب المصنع - الذي
يمشي دائما في ركابه ويمينه على الظلم -
يقضم دائما شيئا لعله جزرة أو قطعة من
خبز ، وحلاق القرية « يتف » دائما شعرة
غير مرتبة في ذقنه الحلق في مواقف لا
يدهو معظمها إلى « العصبية » . وأغلب
الممثلين « يمثلون » في تكلف واضح
وكأنهم يؤدون أدواراً عما يقدم إلى تلاميذ
المدارس في بعض البرامج التعليمية ، أو
مشهداً من مشاهد « الإرشاد الزراعي » !
لا نستثنى من ذلك إلا الفنانين الكبارين
عبد الله غيث وحسني أحمد ، والمثلة
الشابة تيسير فهمي التي جنبت نفسها
مزلق التقليد غير المتقن فتحدثت بلهجة
« مدنية » . ولعل المخرج قد أعفاها من
هذا المأزق لأنها في المسلسل « بنت
مدارس » !

ومادام الأمر قائماً على المقارعة البعيدة
عن المنطق فلا ضير في أن يصل الشر إلى
غايته بوسائل ساذجة بعيدة عن المنطق
كذلك ، فصاحب المصنع يسعى جاهداً
للحصول على عقد ملكية أرض صابر
حتى إذا ظفر به عن طريق السرقة -
والخداع يادر في اليوم التالي إلى البلد في
تجريف الأرض وكان ملكيتها قد انتقلت
إليه في حشية أو ضحاحا ، وكان الأمر -
حتى لو سرق مع العقد ختم المالك -
لا يحتاج إلى وقت أو إجراء وعقد بيع
وشراء وتوثيق .

وتبدو الساذجة والبعد عن المنطق
والواقع - في الجانب المقابل - إذ يستكين
ابن صابر بعد أن أصيبت قدمه بضربة
الفاطس إلى علاج الحلاق برغم ما يحس به
كل يوم من ازدياد الألم وسوء الجرح ، إلى
أن نقلته ابنته بعد فوات الوقت إلى
المستشفى فبثرت ساقه . والذي يعرف
أحوال القرية في هذه الأيام يتكرر أن يكون
هذا هو غاية الوحي الصحي عند الفلاح
مهما يكن فقره ، ويدرك أن القرية لم تعد
معزولة كل هذه العزلة عن المدينة
الصغيرة المجاورة ، وأن الذهاب إلى
الطبيب في الوقت المناسب ليس عند
الفلاح ضرباً من المستحيل ... كل هذا
لكن يبدو - من لقاء المكر البالغ والساذجة
المنكرة - خطر قضية التجريف وما يمكن
أن تجره على أهل القرية من مصائب .

وحين تكون الشخصية ذات لون
واحد ، بيضاء أو سوداء بلا ظلال ، أو
تكون ذات بعد واحد سطحي غير
مركب ، يصبح تحوُّلها عن طبيعتها أو
موقفها عسيراً إلا إذا أتاح لها المؤلف من
التجارب الكثيرة ما يعدل بها عن هذا
الموقف أو ذاك . والمسلسل - الذي يتسم
في الأغلب بمتابعة الأحداث - لا يتيح لمثل
تلك الشخصية هذا التحول البطيء
المقنع ، فإذا اقتضت الأحداث وسير
المسلسل إلى غايته أن يتغير كيان هذه
الشخصية جاء تغييرها مفاجئاً بعيداً عن
منطق النفس والواقع . وهكذا - بسبب

كلمات قليلة من إمام المسجد الذي ظهر
فجأة في المسجد للحظات ثم اختفى كما
ظهر وكأنه طيف في قرية الأشباح - صحا
ضمير الحلاق فجأة بعد أن كان قد غرق
في الإثم إلى أذنيه ، وقرر أن يفضح
صاحب المصنع ويكشف عن جرائمه -
كأنها كانت مستورة ! - وحين يصل ضابط
الشرطة وقد هم صاحب المصنع وأعوانه
بتجريف الأرض يتقدم صالِحاً معترفاً
بجرمه وتأمراً طالباً أن يقبض عليه هو
وصاحب المصنع معاً .

وضابط الشرطة - كغيره من ضباط
الشرطة في أغلب المسلسلات - شخصية
تخدم هدف المؤلف في « التشويق » وفي
عرض سطوة الشر الممتدة قبل أن تنهار في
اللحظة الأخيرة . فحين يجيء إلى مكتبه
أحد أصدقاء الأسرة المنكوبة - وهو على
قدر من التعليم دفعه إلى اعتزال القرية
وأهلها - وينبته بما يوشك أن يقع ، يطلب
إليه أن يرفع الأمر إلى العمدة أولاً إذ لا
يستطيع هو أن يفعل شيئاً قبل ذلك .
والعمدة في طريقه إلى العمرة المأجورة ،
ثم لا يتحرك الضابط من مكتبه إلا بعد أن
عبره إليه حفيده صابر تستنجد به ليلحق
بصاحب المصنع بعد أن كان قد ذهب
ليبدأ تجريف الأرض ، وكأنه لا يرى من
واجبه أن يخف من مكتبه إلا لضبط
« حالة تلبس » !

وقد يقال إن مثل هذه المناقشة المنطقية
بعيدة عن طبيعة المسلسل التليفزيوني
الذي يهدف إلى الغالب إلى التسلية ولا
يحرص كثيراً على منطق الأشياء مادام يثير
في نفس المشاهد شيئاً من الإثارة الممتعة .
وقد يكون هذا صحيحاً بالنسبة إلى كثير
من المسلسلات ، لكن حين يتضمن
العمل الدرامي قضية اجتماعية أو سياسية
أو أخلاقية كبيرة فلا بد أن يحاسب مؤلفه
ومخرجه وممثلوه بمقتضى الأصول الفنية
التي ينبغي أن تتحقق في أي عمل درامي
ناجح يهدف إلى الكشف والإقناع ، دون
بلوغه إلى المبالغة التي تتجاوز حدود الواقع
إلى هذا المدى البعيد ، فنصور القرية ولم
يعد من أهلها من هو حريص على الأرض
إلا شيخ كبير خائنه ولداه وخلقت
عشيرته .

على أنه مما يحمد للمخرج أنه كان
سريع التنقل من مشهد إلى آخر ولم يقصد
إلى الإطالة الممهودة في المسلسلات
الكاملة ، وقد أعانه على هذا أن المسلسل
كان في سبع حلقات . خبذاً لو جرى
التليفزيون على تقديم المسلسل المركز
الذي لا يضطر المخرج إلى استنزاف كل
مشهد حتى آخر قطرة ، والذي يهون أمره
على المشاهد إذا كان مسلسلاً سيئاً
التأليف أو الإخراج أو التمثيل ●

إيقاع العصر .. وصدمة المستقبل

أشرف حسين

وتصميم الدوائر الكهربائية والميكروسيكوية ، وفي هندسة الطرق والكباري ، والعمارة ، وعلوم كثيرة يضيق المقام عن حصرها ، كالطب والفلك وعلوم الهندسة الوراثية والكيمياء ... الخ

وقد أوحى هذا التطور إلى الفنان المعاصر بإمكانية استغلال هذه الطاقة الجارية لصالحه ، خاصة بعد أن حدث انخفاض كبير في ثمن أجهزة الكمبيوتر وحجمها وارتفاع قدراتها ومستوى أدائها .

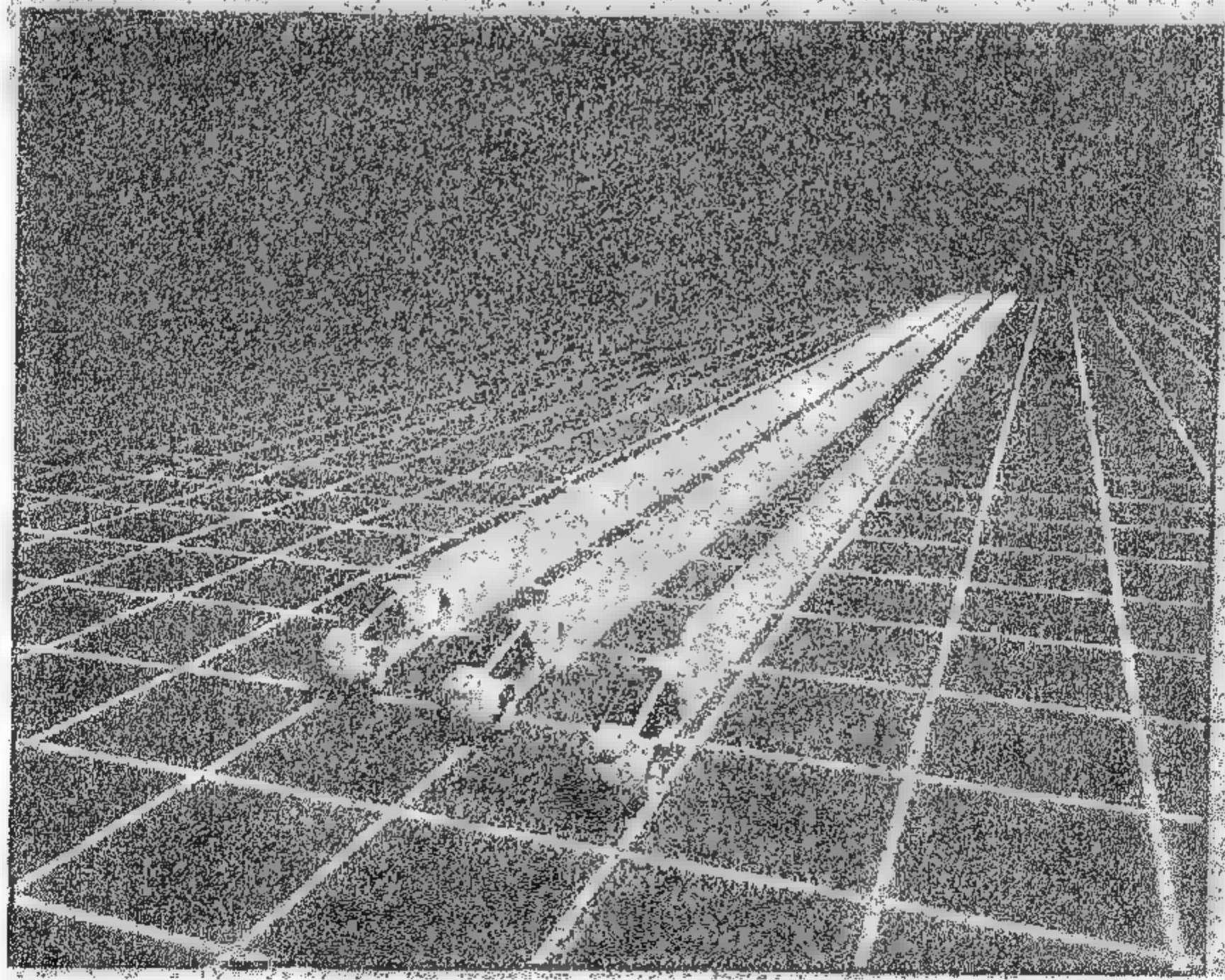
ولكن .. كيف استفاد الفن من أحد المجالات البعيدة عنه تماماً مثل مجال الطيران ؟ ..

لقد حدث تطور مذهل في مجال تعليم الطيران ، أو ما يسمى - الآن - « بمحاكاة الطيران » ، فلم يعد من الضروري أن يقوم الطيار بالتدريب في طائرة حقيقية ، ولكن يكفي أن يجلس في غرفة تتطابق تماماً مع كابينة القيادة ، ولكنه بدلاً من وجود نوافذ زجاجية - كما في الطائرة - توضع شاشات عرض متصلة بالكمبيوتر ، الذي يقوم بصنع صورة قريبة جداً من حقيقة المنظر ، كما يبدو من خلال نوافذ كابينة القيادة . فيرى الطيار أمامه بحر الإقلاع وما يحيط به من تفاصيل ، وعندما يشرع في التحرك يبدأ المنظر أمامه في التغير كما لو كانت الطائرة « غرفة القيادة » تتحرك فعلاً في الزمن الحقيقي ، ويحدث بالطبع التغير في المنظر حتى يتم الإقلاع ويرتفع عن الأرض ، ثم يخترق السحب . وطبعاً يمكن أن يكون هذا في التدريب المدني أو العسكري ، ففي مجال التدريب العسكري - مثلاً - على طائرة مقاتلة حديثة ، يقوم الطيار بالتدريب على الإقلاع من حاملة طائرات ثم التوجه إلى منشأة عسكرية على شاطئ العدو ، وعليه تدمير هذه المنشأة والعودة إلى الحاملة مرة أخرى .

هنا يقوم الكمبيوتر بعرض تتابع لما يراه الطيار حوله ، فهو يرى الشاطئ يقترب منه ، ثم يرى منشآت العدو وهو على ارتفاع منخفض ، ثم ينحرف في اتجاه الهدف فيراه وهو يقترب منه ، وقد يفشل في إصابته ، فيرى إلى جواره الطائرات المعادية وهي تحاول التصدي له ، فينحرف إلى أعلى بزاوية قائمة . وهنا تلدور معركة جوية (اشتباك جوي) ، وعلى الطيار إثبات مهارته ، وطبعاً لن يفقد حياته إن أصابته الطائرات المعادية ، ولكن قد يمنعه هذا من الصعود إلى طائرة حقيقية حتى تثبت كفاءته أمام الكمبيوتر .

المعلومات على شاشات تليفزيونية خاصة ويعمل نموذج مجسم في ثلاثة أبعاد تسمح برؤية الجسم من أية زاوية ، ويمكن تغيير الزاوية باستمرار ، فيتمكن المصمم من اختيار الجسم من أية جهة . وليس هذا فقط ، بل يمكن عن طريق تعريض الجسم للإجهادات المختلفة معرفة مدى تحمله ونقاط الضعف في التصميم .

وهذا الأسلوب أصبح - اليوم - نقلة جوهرية في تكنولوجيا الثمانينيات ، وأصبح عنصراً رئيسياً في مجالات كثيرة ، مثل صناعة الطائرات والمعدات الثقيلة



لقطة من فيلم TRON لوالث ديزني وهي صورة معدة بالكمبيوتر لإعطاء انطباع بعالم مبرمج .

بصرية لما سوف يراه الرواد على سطح القمر وموقع الهبوط وملايساته . وفي هذا النظام يقوم الكمبيوتر بصنع الرسوم الكاملة وتحريكها تبعاً للمعطيات التي تم تغذيتها بها مسبقاً .

وساعد هذا النظام في عمليات أخرى كثيرة ، مثل عمليات تصميم وتصنيع الأجزاء المختلفة للأجهزة الدقيقة والوحدات الإلكترونية ، فيقوم المصممون بتغذية الكمبيوتر بالأبعاد والمعلومات الكاملة للأجزاء المراد تصنيعها ثم يقوم الكمبيوتر بتجميع هذه

يقام في لندن كل عام مهرجان ذو طبيعة خاصة هو « مهرجان الأفلام الرسوم المتحركة المصنوعة بواسطة الكمبيوتر » ويتضح من خلال هذا العنوان أن للمهرجان شقين أحدهما فني والآخر علمي ، وليس هذا بغريب فلقد أصبح التعاون بين فروع المعرفة والتخصصات حقيقة واقعة في المجتمع الحديث . وفي هذا المجال نلمس ثمرة التعاون بين فن السينما بصفة عامة ، والرسوم المتحركة خاصة ، وبين علوم الكمبيوتر .

لقد حقق هذا التعاون وسيلة فنية جديدة يرى كل المهتمين بها أن مستقبلها المتوقع بيشير ويؤكد قدرتها على فتح آفاق رحبة نحو التغير في مجالات كثيرة ، وسوف يترك أثراً واضحاً في حياتنا اليومية ، فإلى وقت قريب كان التصور السائد عن الكمبيوتر أنه أداة ينحصر استخدامها في الشؤون الحسابية والإحصائية والمالية ، ولكن التطور السريع في التكنولوجيا أدى إلى تطويره وإعادة تصميمه بما يتناسب والاحتياجات الخاصة بالمجالات المختلفة .

وقد بدأت المحاولات الأولى في استخدام الكمبيوتر كأداة فنية في أواخر الخمسينيات ولكنها كانت إرهابيات ، ولم يتحقق لها الاستمرار والمتابعة بالقدر الكافي نظراً لارتباطها الوثيق بمدى التطور في تكنولوجيا الكمبيوتر نفسه .

ثم عادت هذه المحاولات للظهور في أواخر الستينيات ، ولكن بعد أن حدث تطور كبير في مجال آخر ، هو مجال أبجاث الفضاء ، فقد احتاجت وكالة « ناسا » إلى إنشاء نظام خاص يسمح بصنع محاكاة



رجال ومواقف

العقاد.. وحرية الفكر

سامح كريم

هذا الحزب في شخص نجمه طه حسين ، وثالثها هذا الإجماع الذي اتفق - وقتئذ - على أن طه حسين استفز المشاعر حين خاض في بعض المسائل ذات الصبغة الدينية . . . لكن رغم كل ذلك لم ينجرف العقاد ولم يتنكر لمبادئه ، وأولها الإيمان بحرية الفكر . تلك التي تتيح للكاتب أن يكون حراً فيما يبدى أو يكتب . لذلك انبرى مؤيداً للدكتور طه حسين ، داعياً إلى مزيد من حرية الفكر .

ونفس هذا الموقف اتخذهُ أيضاً العقاد من كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ علي عبد الرازق . مع العلم بأنه كان ينتظر منه موقفاً غير هذا باعتبار أن الشيخ علي عبد الرازق كان هو وأسرته من أقطاب حزب الأحرار الدستوريين المناهض لحزب الوفد الذي ينضم إليه العقاد .

وغير ذلك من المواقف التي تؤكد إيمان العقاد بحرية الفكر علماً وعملاً . والسبب أن العقاد كان يرى أن حرية الفكر هي شيء أعم من حرية الآراء كما تفهمها ، فهو يقول : « حرية الفكر هي حرية التعبير عن الشخصية الإنسانية بكل ما تشتمل من حسن وإدراك وخلق ومزاج ومجهود . حرية الفكر بهذا المعنى هي شيء لا يختلف عن حرية الحياة أو حرية الوجود . فسيان أن تمنع الإنسان أن يحيا وأن تمنعه أن يفكر . وسيان أيضاً أن تمنع التفكير وأن تمنع التعبير عن التفكير . لأن الفكرة التي لا ترى ضوء الشمس هي فكرة ميتة . أو هي فكرة حية ولكن حياتنا هي سبب الألم والكبت والفساد » .

تحية للعقاد الراحل العظيم في ذكره العشرين ●

الحرية بمعناها الواسع نالت الكثير من اهتمام العقاد . سواء في أعماله الفكرية ، أو في مواقفه العملية . ولقد أحسن كاتبنا الروائي نجيب محفوظ حيث وصف العقاد بأنه « الحرية بكل ما تعنى من أبعاد . فهو الحرية إذا التمسنا لشخصيته فكرة يرمز بها إليه » ذلك لأن الحرية عند العقاد هي كل شيء في حياته الفكرية . هي الجمال في فلسفته ، وهي الديمقراطية في سياسته ، وهي الفردية في رأيه الاجتماعي . الحرية عند العقاد مجموعة من القضايا التي دافع عنها بشرف ، ودخل من أجلها السجن ، وفي سبيلها شقى وتعذب . ولكن منها أيضاً استطاع أن يكون واحداً من الرواد . وأن يقول وهو صادق في ذلك : « لم أثار بأحد . لأنني أردت أن أكون أنا نفسي . »

وأول ما يندرج تحت باب الحرية عند العقاد . حرية الفكر . والحق أن العقاد لم يكن في هذا المطلب نظرياً يسبح في الخيال . وإنما كان عملياً يقوم بالتطبيق والعمل . فأراؤه في الحرية لم تكن مجرد شعارات وكلمات ، وإنما كانت مواقف وأعمالاً . ولندكر له موقفه من قضية كتاب « في الشعر الجاهلي » للدكتور طه حسين . وكيف كان موقفه التأييد التام لموقف طه حسين ، في وقت كان ينتظر منه الخصومة التامة . لأسباب كثيرة أولها منافسة طه حسين له ، وهذه هي فرصته في القضاء عليه ، وثانيها لأنه كان في ذلك الوقت كاتب الوفد وهو الحزب المناهض للحزب الذي كان ينضم إلى صفوفه طه حسين والمعروف بحزب الأحرار الدستوريين ، وكانت هذه فرصة أخرى للهجوم على

وفي هذا المشهد السابق - لو تصورناه جيداً - للاحظنا شيئاً هاماً ، وهو أن ما يراه الطيار ليس حقيقياً ، ولكنه تابع مرئى سريع لصور تتغير تبعاً لرد فعل الطيار . وهذا التابع السريع يتم عن طريق ٢٥ صورة/ثانية ، وهذا يكفى جداً لحدوث ظاهرة استمرارية الحركة (ظاهرة أثر بقاء الصورة) وهي النظرية الأساسية التي تقوم عليها السينما .

إن ما يراه الطيار يشبه ما تراه عدسة الكاميرا المثبتة في مقدمة طائرة . أى أن ما يعرضه الكمبيوتر يمثل تماماً حركة كاميرا غاية في التعقيد ، كان من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - تنفيذها من قبل ، وإذا أخذنا في الاعتبار قدرة الفنان على تصميم المسار وتعديله ، حتى يصبح له مطلق الحرية في التحرك حول الجسم الذي يريد إظهاره من أى زاوية . ولكن هذا ليس كل ما في قبعة الساحر ؛ فمن الذي يستطيع أن يقول إن الجسم الذي نصوره (أو يظهر على شاشة الكمبيوتر) جسم حقيقى ؟

فكاميرا السينما لا تستطيع النفاذ من خلال الأجسام والجوانب ، ولكن هنا تستطيع أن تخترق الأجسام وترى مقاطع فيها ، وبما أن الأجسام ليست حقيقية فمن البديهي أن تتحطم ، ولكن ماذا يكون رد فعلنا إذا رأينا نصف الزجاجاة يتحطم ونصفها الآخر يذوب !!!

طبعاً هي صدمة للعين والمنطق ، لأن ما نراه قد يبدو شديد التشبه بالواقع ، ولكنه ليس حقيقياً فعلاً ، فنحن الذين نعرف طبيعة مادته وصلابتها أو ليونتها أو مدى خشونة السطح أو نعومته ، كذلك نوزع مصادر الإضاءة حوله ، وقد تجعل ألوانه طبيعية إلى حد لا يستطيع معه معرفة ما إذا كان ما يراه حقيقياً أو رسوماً ، وقد تغير ألوان الجسم من خلال ٦٦ مليون تسديس لسون يتجه الكمبيوتر . فكما نرى من خلال أحد الاستخدامات المتاحة للفنان أن ما فعله الكمبيوتر هو إضافة جوهرية ، بحيث أصبح بشكل وسيلة جديدة لها قواعد وقدراتها الخاصة ، ولها لغة تشكل وتنمو بسرعة فائقة وتضيف إمكانيات هائلة في يد الفنان .

إن عجلة التغير تسير في حركة متزايدة السرعة بشكل جنونى ، وستشعر بخطورة هذا التغير في حياتنا في أقرب وقت ممكن ، فإذا لم نستطع استغلال الطاقات المتوافرة لنا (بشر ومادياً) وإذا لم نستطع استغلال التطور التكنولوجى المتسارع في كل أرجاء الدنيا ، فسنواجه صدمة المستقبل بكل عتفها وضراوتها ●

متروبوليس ..

وثائق الوجدان المصري

هاني الحلواني

مجموعة المشكلات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية التي تواجه التعليم فإنها تحول من أداة لصنع المواطن إلى أداة لتزييف وعيه ، ووسيلة لإقراض أجيال لا تدرك الغاية من وجودها . فإذا كان الإنسان هو ثمرة التنمية مثلما هو بذرتها الأولى ، أو هو غاية التنمية مثلما هو وسيلتها كما يقول د. سعيد إسماعيل على (انظر : محنة التعليم في مصر ، ص ١٤ وما يليها) فآية تنمية نرجوها لمجتمعنا ؟ وأي مستقبل مشرق للسنيما المصرية نطمح إليه ؟ فإذا كانت البذرة ضعيفة أو تالفة فمن المحتمل أن يكون حال الثمار من حال بذرتها .

٣ - وبالنسبة للمجال السينمائي ، فإن الأهم من هذا وذاك ، ونتيجة لعمليات تزييف السوشيال السدائمية والدائية ، فإن هذا الطالب هو الوريث الشرعي لمتفرج السنيما المصرية الذي رُبَّ طوال ثلاثة أرباع القرن على أن السنيما هي أولاً وأخيراً تسلية وقتل للوقت ، والفيلم الجيد عنده هو الفيلم الذي أرست قواعده السنيما الهوليوودية الطابع - بصرف النظر عن الدولة التي تنتج هذه السنيما - وذلك من خلال نظام النجوم والحدوة المسلية المحكمة الصنع و .. الخ .

٤ - تضافرت هذه العوامل وغيرها لتتسطر الوجدان والفكر إلى جانبين متعارضين - متوافقين جعلته يحيا تناقضا مروعاً بين ما يرفضه خارج صالات العرض وما يقبله داخلها . والشواهد والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الحملات الشرسة التي يشنها الخاصة والعامة على أفلام هذه النجمة أو تلك ، لما تتضمنه هذه الأفلام من قيم سلبية ونشر لمفاهيم انحلالية ، ومع ذلك تحقق هذه الأفلام أعلى إيرادات يمكن تحقيقها نتيجة لإقبال نفس الجمهور الذي يرفضها .

إن هذا المقال لا يدعي أنه يرصد الظاهرة من كل جوانبها ، ولا يدعي أن هناك حلولاً جاهزة يمكنه أن يفرجها من قبعة ساحر ، وفي الوقت نفسه لا يوجه اتهاماً لأحد ، بقدر ما يدق ناقوس خطر ليستحث المهتم على مزيد العون لهذا الطالب المهم - الضحية ، وهو بالفعل ضحية لكل أجهزة الإعلام التي تعمل كطرف مشارك بلا هوادة على تغييب وعيه ، وبالتالي فهو يستمرى هذه الثانية ، ويجد فيها حلاً لسليته ، وقضية ظاهرية زائفة يتناضل من أجلها ، أو بمعنى أدق ، شائعة يعلق عليها هذه السليبية ليثبت وعياً زائفاً ، لا يلبث أن ينهار عند أول محك اختبار حقيقي لهذا الوعى ●

أسباب أخرى ، ولكنه هنا الطالب السينمائي الذي يحضر العرض القليل للدرس لا للمتعة ، وتحقيقاً للفائدة لا للتسلية ، واستجابة لشكواه المزمته بضرورة مشاهدة الأفلام التي يدرسها دراسة نظرية مجردة . فلماذا يفر إذن من مشاهدة فيلم جيد يعد من العلامات المضيفة في تاريخ السنيما ؟

١ - علينا أن نعرف بأن طالب معهد السنيما هو طالب لم يجد مكاناً مناسباً بين كليات ومعاهد مكتب التنسيق - باستثناءات قليلة جداً - أو طالب فشل في سنوات دراسة الجامعة الأولى فأسرع بتحويل الدفة إلى معهد السنيما ، ليتمكن من الحصول على مؤهل دراسي عال ، ويصبح عليه بالتالي أن يحضر رأسه طوال شهور الصيف بكل ما يستطيع من كتب سينمائية وغير سينمائية ، حتى يستطيع أن يجتاز كل الاختبارات القاسية - التي لو مر بها أحد محترفي السنيما المقام لرسم فيها بجدارة - وبالتالي يتم قيد اسمه ضمن قائمة طلاب المعهد وطالباته .

٢ - إن هذا الطالب - قبل هذا - هو أحد ضحايا محنة التعليم قبل الجامعي في مصر ، فإذا كان هذا التعليم يعرف عادة بأنه « فن صناعة المواطن » وتأثير

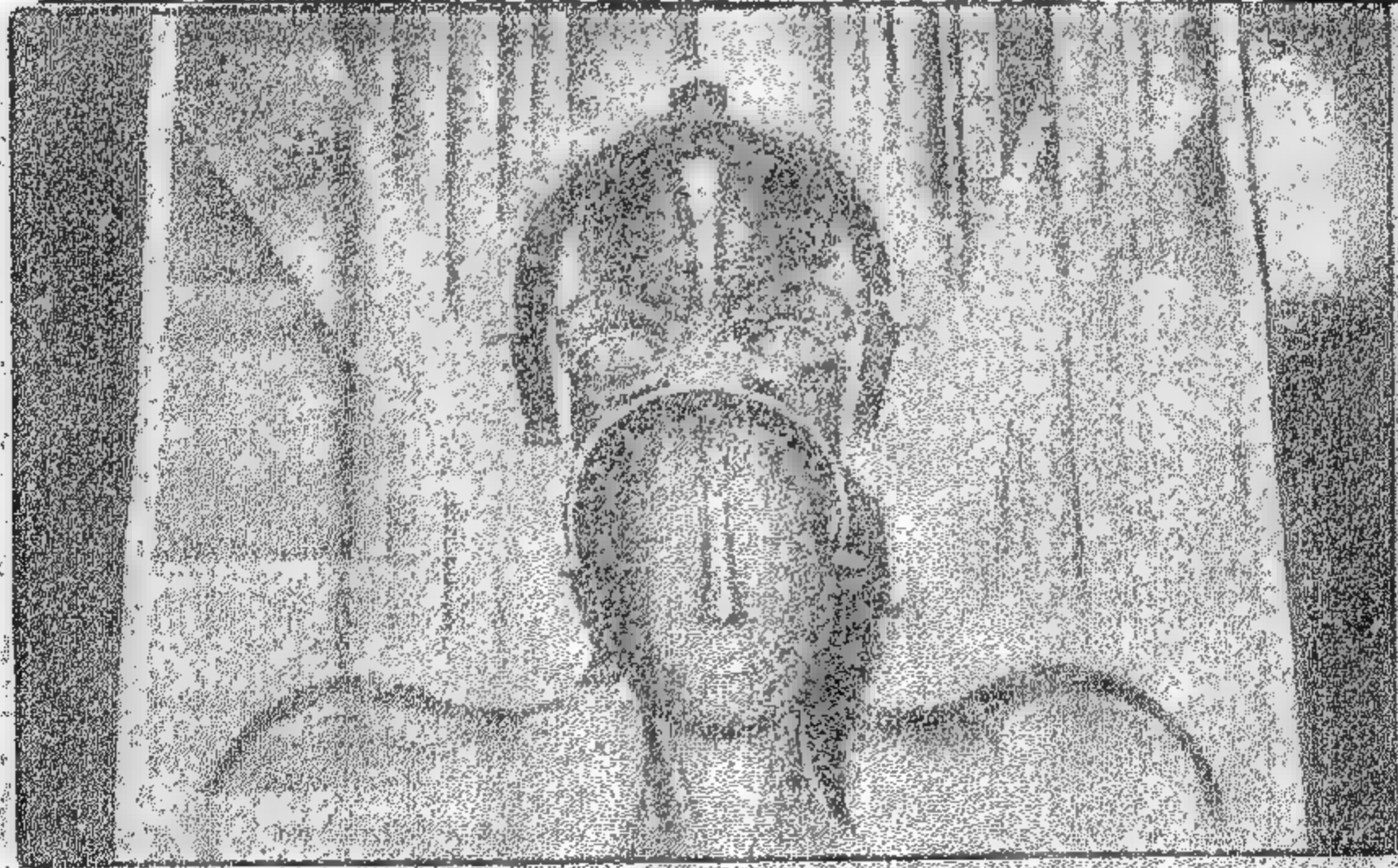
الأساسية التي تصوق المعهد عن أداء رسالته ، ومن ثم إفرازه لعدد من شباب السينمائيين سنوياً ، تستهلكهم عجلة السنيما التجارية ، وتستنزف كل طاقاتهم بسرعة أكبر من كل قدرة على التوقع ، وهنا قد يعترض معترض بأن الخلل ربما يكون راجعاً إلى الفيلم ذاته وأنه غير جدير بالمشاهدة والدرس .

هنا يجدر بنا أن نعرف أن هذا الفيلم الذي أنتج عام ١٩٢٦ (ثم أضيفت له الموسيقى التصويرية بعد ذلك) يعرض لنا صورة مروعة لمستقبل مسوده آلات رهيبة ، محلا في ذات الوقت العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، بأسلوب فني أخاذ ، وسابق لعصره بسنوات وسنوات ، حتى إن عملاقاً كهيتشكوك رأى فيه المثال الذي يجب أن يحتذى وأن يسار على نهجه ، حتى برع هو في أفلامه التي نسبت إليه فيما بعد وأصبح هناك ما يعرف باسم « لمسة هيتشكوك » .

على ذلك يمكن أن نقول باطمئنان إن الفيلم جيد المستوى ، وبالتالي علينا أن نبحث عن الخلل في الطرف الآخر للعبة السنيما وهو المتفرج ، والمتفرج هنا ليس المشاهد العادي الذي يذهب إلى السنيما بحثاً عن التسلية أو قتلاً للوقت أو لأية

أرجو ألا يغضب أصدقاؤى وصديقاؤى من طلاب وطالبات المعهد العالي للسنيما ، خاصة أولئك الذين يجارون بالشكوى من قلة الإمكانيات المتاحة أمامهم لدراسة التراث السينمائي العالمي عند قراءة هذا المقال ، فرغم أن أتفق معهم في كثير من الأحيان في أنهم يدرسون كثيراً من الأفلام الهامة كمولد أمة (جريفت) والمدرعة بونكيون (أيزنشتين) ، والجيل (هيتشكوك) ، ومتروبوليس (فريتز لانج) وغيرها من الأفلام ، دون أن يروها حتى تكتمل لهم الفائدة المرجوة من دراستها . وهذا يرجع لأسباب عديدة ليس هنا مجال ذكرها ؛ ولكن المثير للدهشة حقاً أنه عندما يذل المعهد جهوداً مكثفة لإحضار أحد هذه الأفلام فإن الطلبة ينصرفون عن حضور العرض كما حدث في الأسبوع قبل الماضي ، عندما تمكن المعهد من الحصول على نسخة من فيلم متروبوليس Metropolis للمخرج الألماني فريتز لانج ونظراً لأهمية الفيلم في تاريخ السنيما فقد صرح المعهد بعرضه عرضاً عاماً لطلاب المعهد وطالباته ، دون أن يقصره على دفعة من الدفعات الدراسية ، أو على قسم بذاته ، بل وحرص بعض أساتذة المعهد ومعيديه على حضور عرض هذا الفيلم الهام ، ولكن رغم هذه الأهمية ، ورغم قلة عدد من حرصوا على الحضور قبانه - حتى هذا العدد القليل - بدأ يتسلل خارجاً من قاعة العرض واحداً في إثر الآخر ، حتى إن الأستاذ صلاح مرعى ، الأستاذ بقسم هندسة المناظر والذي بذل جهده الشخصي للحصول على الفيلم وعرضه ، خرج عن هدوئه المشهور عنه مهدداً بوقف عرض الفيلم .

لا شك في أن مثل هذا التناقض بين أقوال الطلاب وأفعالهم جدير بالدرس وتحليل أسبابه ، للوصول إلى نقطة الخلل



في مهرجان دمياط الأدبي الأول التراث والمعاصرة والإقليمية والماسر وجهاً لوجه

ناهد عز العرب

جوهر الشعر حتى أن نكبة الشعر الحر لم تات من التقليديين وحدهم ، وإنما أيضا من ذوي الآراء المتطرفة في الشعر الحر وأصحاب قصيدة النثر التي ترفضها كإمتداد للشعر الحر ، وما زالت الأوزان التحليلية قادرة على العطاء ..

شعراء العامة يطالبون بتدريسه في المدارس !!
أما مناقشة قضايا الشعر العامي فطرح على النحو التالي [محمد النبوي سلامة] شيخ شعراء دمياط :
ربط بين قضايا الأصالة والمعاصرة في الشعر الفصيح وبينها في الشعر العامي .

وفي رأيه أن الشعر العامي يمثل قاعدة كبيرة لا تتناسب مع مدى ما يفسح لها من مساحة في الإعلام المصري وطالب بمزيد من الحقوق له ، كأن يمثل بكافة اللجان المختصة بالشعر .

الشاعر محمد السيد الزكي :

رأى أن الشعر العامي كجنس أدبي لها ، بأن في ذيل القائمة بين الأجناس الأدبية وإنه استغاد كثيرا من تقنيات الشعر الحديث ، ولكن دخول بعض المستشعرين هذا المجال الإبداعى واحتلالهم مواقع ثقافية مرموقة جعل الشعر العامي يرتبط في أذهان العامة بالغموض والتهويم .. ويمكن للشعر العامي أن يكون وعاء لكل القيم الجمالية والموضوعية فقط يجب أن يتسلح بالوعي بقضايا الواقع الملحة ..

الشاعرة نجوى السيد :

ربطت بين ضرورة وجود شعر العامة وبين ارتفاع الأمية في مصر ، وطالبت بتمثيل شعر العامة خارج مصر وخاصة البلاد العربية ، لأن اللهجة العامية المصرية يفهمونها من خلال التمثيلات والأفلام والأغنيات المصرية .. وتساءلت لأي حد يمكن أن تصل قصيدة العامة إلى العالمية .. وفي رأيها أنها قادرة عندما يصبح لديها الإمكانية لمخاطبة إحساس الإنسان في كل بقاع العالم .. وطالبت بتدريسها في المدارس أسوة بالشعر الحر والفصيح .

الشاعر أحمد فضل شبلول : فقال إننا لا نستطيع أن نفصل واقع شعرنا العربي المعاصر عن قضايا وطننا بما فيها قضية اللغة العربية والعلم وعلاقته بالمجتمع واللغة وقضية الحرية ... إلخ . وقال أن أرض الشعر يتنازعها اليوم ثلاثة أشكال وهي الشعر التقليدي ،



نجوى السيد

● قال الشاعر ياسين الفيل :

ان قضية الأصالة والمعاصرة والشعر جزء من قضية عامة .. ورأى ضرورة أن تمتزج المعاصرة بالأصالة وأن يأخذ شاعر اليوم من تراث الأسس ولكنه يرى أن شعراء ٨٥ يعدون كثيرا عن الشعر بدعوى المعاصرة .. وأنتا في مفترق الطرق ، وعلينا أن نوازن بين الأصالة والمعاصرة ، وهذا يقوم به فرد بل هي قضية المرحلة المقبلة وعلى كل الهيئات المعنية والمؤسسات الأدبية والثقافية أن تتبناها ونضع لها الضوابط ..

● الدكتور عبد الرؤوف أبو السعد :

بدون التراث والأصالة لا يستطيع الشاعر أن يبدع لأنه يبدع من عمق بعيد ، لأنه يعبر عن أصالة فنية وهي قدر الفنان العربي الذي عليه أن يكون قادرا في نفس الوقت على تمثيل الواقع في خلق فن عظيم ..

● الشاعر محمد القدوس :

تحدث عن علاقة الأصالة بالمعاصرة فقال : أن المبدع لكي يكون واعيا فعليه أن يحيا عصره بأقصى قدر من الوعي والصدق الفني ، ولن يكون هكذا ما لم يسع وجدان الجماعة التي ينتمى إليها . وهذا الوجدان الجماعي هو الأصالة المتشبثة بالتراث .

● الشاعر فوزى خضر :

يرى ضرورة أن يكون المبدع متصلا بتراثه على أن يكون ملتصقا بقضايا عصره ومستشرفا للرؤية المستقبلية للواقع القادم .. وحين ينظر لشعر اليوم يرى : أن الشعراء الرواد توالى هجومهم على الشعراء الجدد في محاولة للاحتفاظ بأماكنهم التي أخذوا يفتقدونها أمام الإبداع الشعري الجديد ، وتوالى الهجوم من أديباء النقد لجيل بأكمله ، والذي أدى لتوالى هذه الهجمات عدم مواكبة النقد الجهاد للحركة الإبداعية والشعر باستثناء إصابة بعض الشعراء الشباب بحمى التجديد مما أدى إلى استحداث أساليب كتابية تبتعد كثيرا عن

دبت الحياة في الحركة الأدبية في الفترة الأخيرة فأصبحنا نرى كل يوم مهرجانات أدبية وندوات وأمسيات في معظم أقاليم مصر .. وعادت جامعات الأقاليم أيضا لممارسة دورها في هذا المجال .. حتى باتت الحركة الأدبية النشطة في مصر في الأقاليم حقيقة واقعة نبتج لها وتسمى معها رسدا وتقيا .

● وكان آخر هذه المهرجانات مهرجان دمياط الأدبي الأول الذي أقامته مديرية الثقافة بمناسبة مرور ربع قرن على بدء حركة أدبية منظمة في دمياط ..

● وضم المهرجان مائة من أديباء مصر من معظم محافظات الجمهورية وحضره الدكتور محمد حسن الزيات ، وفي إطاره احتفلت دمياط بعيد ميلاد الدكتور زكي نجيب محمود باعتباره قمة من قمم مصر وواحدا من أحلام دمياط .. كما أقيمت ثلاث أمسيات شعرية تبارى فيها سبعون شاعرا ، وعقدت عدة ندوات حول قضايا أدبية هامة خاصة بالشعر والقصة ، كان أبرزها ندوة عقدت في لجنة الشعر التي رأسها الشاعر سمير الفيل ، قدمت فيها بحوث حول : هل الشعر العربي في أزمة ؟ ، قضية الأصالة والمعاصرة ، الموقف من التراث ، أزمة النقد ، ومستقبل الشعر العامي .

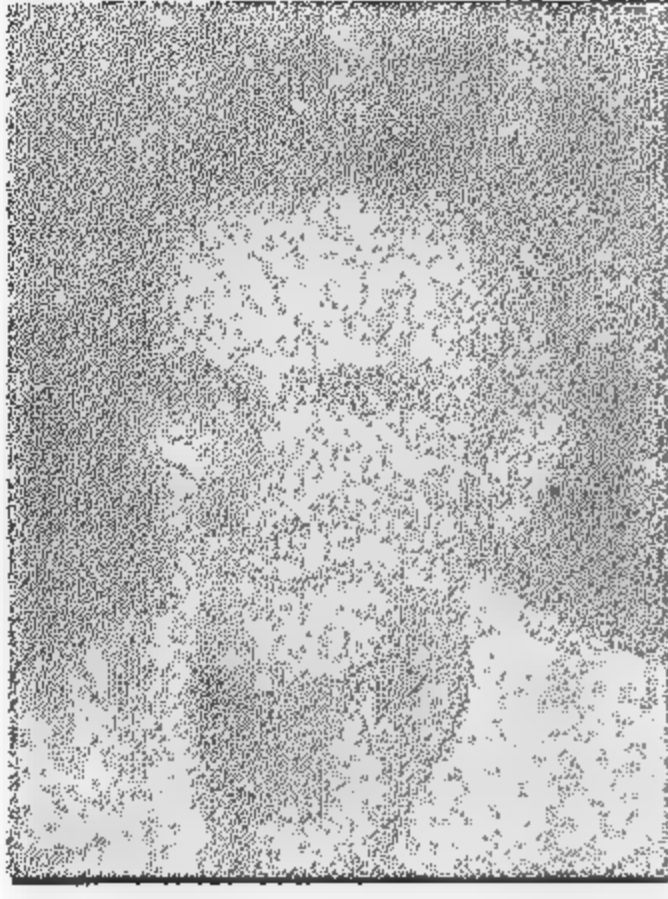
● وفي لجنة القضايا التي رأسها القاص مصطفى الأسمر كانت أهم القضايا التي طرحها الأديباء : مستقبل القصة المصرية ، علاقة القصة بالتراث ، الإقليمية في القصة ، الماسر وهل يصلح كوسيلة نشر في الفترة القادمة ..

الشعراء التقليديون يتحدثون على الشعر الحر

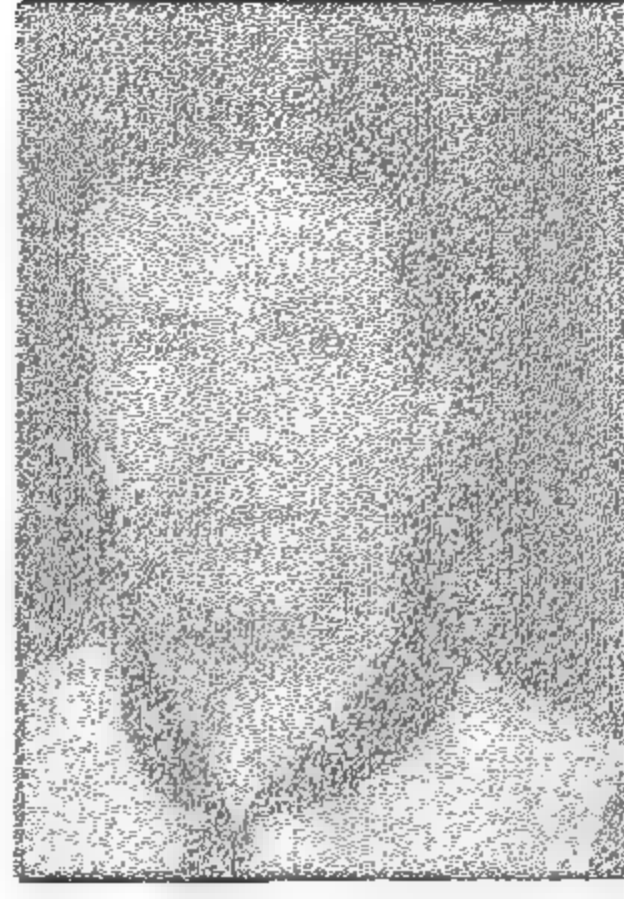
في البحث حول قضية الأصالة والمعاصرة في الشعر الحديث ، إحتد الشعراء التقليديون على شعراء الشعر الحر بينما كان شعراء التفعيلة هم الأقدر على مناقشة الأمور بموضوعية ..



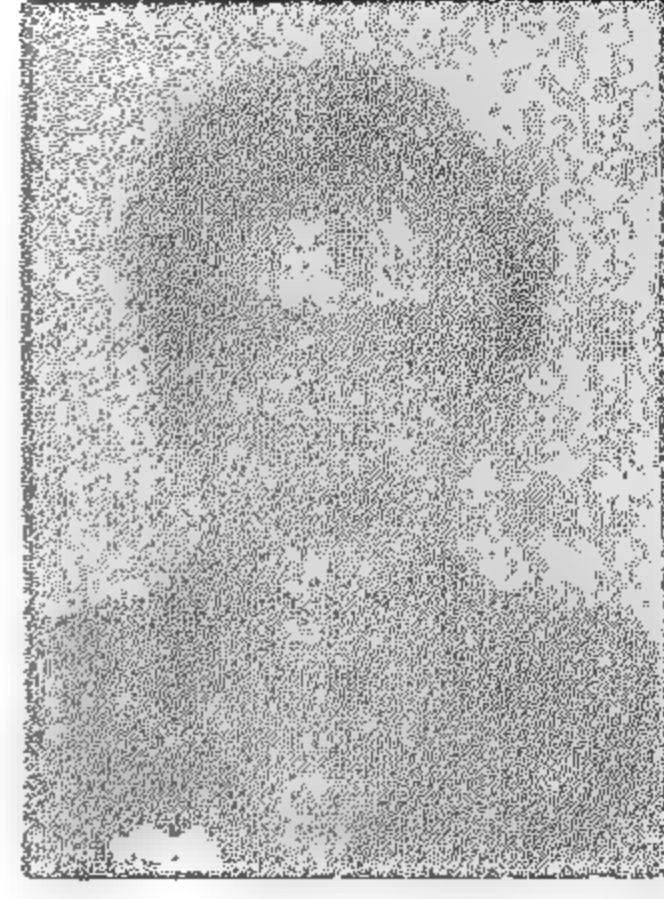
سمير القيل



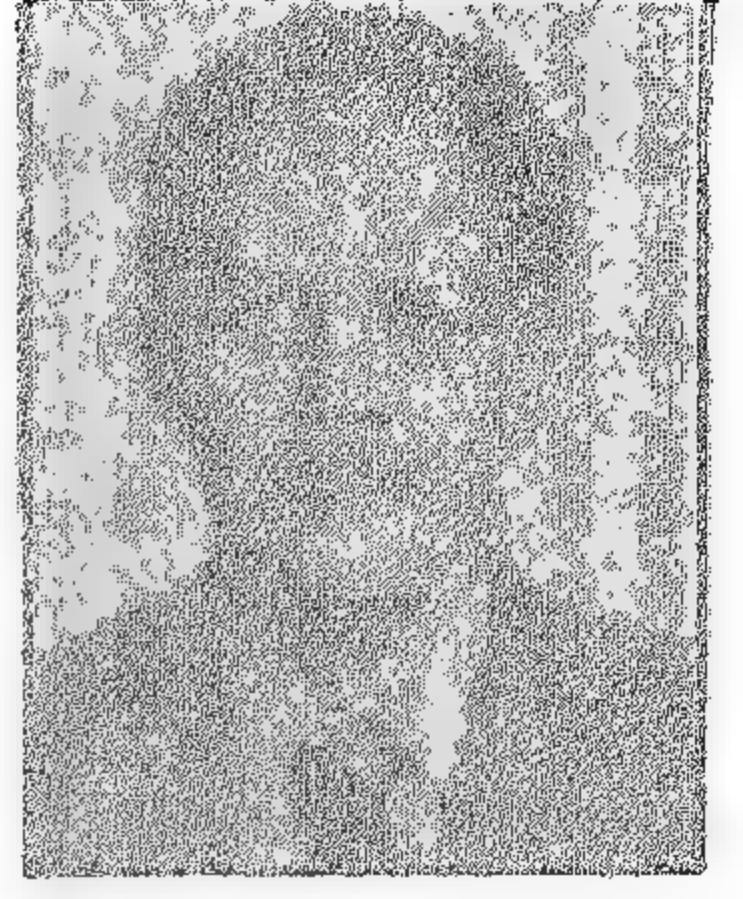
محمد النبوي سلامة



فوزى خضر



أنيس البياح



فؤاد حجازي

ورد عبد العال الحمامصي بأنه تم اعتماد ١٠ أدباء من كتاب الماستر مؤخراً كأعضاء باتحاد الكتاب ..

وفي نهاية المؤتمر الذي استمر ثلاثة أيام أعلنت لجنة الشعر ولجنة القصة توصياتها .. وتمثلت التوصيات بلجنة الشعر في أربع توصيات وهي :

- ١ - إصدار مجلة أدبية مطبوعة حتى يتسنى تواصل الإبداع في دمياط وغيرها من أقاليم مصر ..
- ٢ - إتاحة الفرصة لنشر وذبوع الشعر العامي كرافد من روافد الإبداع المصرى المعاصر ..
- ٣ - تمثيل الشعر العامي بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وبكافة اللجان المختصة بالشعر ..
- ٤ - تنفيذ توصيات المؤتمر الأول لأدباء مصر بالأقاليم والذي عقد بالمتن في العام الماضي ..

● وفي لجنة القصة كانت هناك توصيات وهي :

- ١ - إصدار مجلة مطبوعة تصدر من دمياط ويشرف عليها أدباء دمياط ..
- ٢ - إصدار كتاب مطبوع يعهد به إلى شركة توزيع يحوى وقائع أعمال لجنة القصة وقصص الأعضاء الذين شاركوا بها في الأمسيات ..
- ٣ - استمرار عقد مثل هذا المهرجان مع تدعيمه ، والدعوة إلى المشاركة الفعالة فيه حتى يقوم بدوره تجاه الثقافة والحركة الأدبية ..
- ٤ - أن يقيم نادى القصة ندوات للأعمال الأدبية لأدباء من مصر أينما كانوا ، وخارج مع الدعوة لأن تنشر هذه الندوات في مجلة القصة أو في ملازم مطبوعة بمعرفة النادى ..
- ٥ - الدعوة إلى إقامة الجمعيات الأدبية في كافة أقاليم مصر المختلفة ..
- ٦ - التوصية لدى لجنة الشعر أن يكون من مطالبها إصدار مجلة ..

وأخيراً دعونا تساءل .. ونعقب على هذا المهرجان وأمثاله من المهرجانات التي تقام في مصر .. ولعل تساؤلنا الأول حول قيمة هذه المهرجانات والعائد الذي تحققه .. في رأى أن الفائدة الحقيقية هي تنشيط الحركة الأدبية في مصر بعامة والأقاليم بخاصة ، والتقاء النوجوه الأدبية بما يحقق التقاء العقول والوجدان والإبداع حول خط عام .. ولكن هناك تساؤلاً آخر هل هذا هو الهدف الوحيد الذى يمكن أن يتحقق في

معاصرة .. كما دعا إلى الاستفادة من الحكاية الشعبية في تقديم قصة مصرية ..

الروائي محمد الراوى :

طرح مفهوم الإقليمية في القصة ودعا إليه باعتبار أنها الميزة التي يستطيع أن يضيفها الكاتب في إقليمه لفن القصة عموماً بحيث لا تتكرر الشخصيات النمطية عبر الأقاليم ..

الناقد أحمد عبد الرازق :

اتفق مع الراوى ، ولكن بشرط ألا تصبح الإقليمية هدفاً في حد ذاتها ، باعتبار أن قضايا الوطن واحدة ، ومع بحث القاص عن التميز ، فعليه يتسلخ من العام في بحثه عن الخاص ..

القاص جمال التلاوى .. قال :

«الغربة» أو الاغتراب في القصة يجعلها بعيدة عن الواقع ، وإذا كان هذا مقصوداً ، فنحن نرفضه أما إذا كانت الظروف التي أعيشها نعملنا في غربة هنا لا أكون منفصلاً عن مجتمعي بل أعبر عن الواقع ..

○ القاص محمد عبد الله عثمان :

ليس كل ما هو موجود في البيئة من موروثات يستطيع أن يعبر عن قيمة اجتماعية وإنسانية لكي يلتزم به الأديب ويرجع إليه .. كما أنه لا يكفى للتمايز ..

○ القاص والشاعر مذكر سلين :

إن مستقبل القصة يرتبط بالإبداع والأديب المبدع ، وهو ليس ترويضاً ، ولذلك أرفض القوالب النمطية لأننا في جديد كل يوم .. ولكن التراث ليس في شعورنا ولا يوجد أديب يدع بعيداً عن التراث .. ولذلك فاستلهم التراث واسقاطه على قضايا العصر مطلوب ..

الأديب أحمد زلط من الشرقية :

طرح تجربة قاموا بها في الشرقية للخروج من أسر الماستر عن طريق مساهمة أساتذة الجامعات وآخرون في الجانب المادى واستطاعوا أن يجمعوا ١١ ألف جنيه أصدروا من خلالها مجلة القافلة لتعبر عن الأدب في الشرقية .. طارحاً إمكانية الاستفادة من هذه التجربة في إصدار الإبداعات الأدبية ..

كما طرح الأدباء قضية استقلال اتحاد كتاب مصر وقضية الاعتراف بأدباء الماستر كأعضاء باتحاد الكتاب

الشعر الحر ، قصيدة النثر ... والشكل الأول بالرغم من محاولة البعض الإفلات من التقليدية إلا أن المضامين لم تزل متوقفة عن مدرسة أبوللو والديوان والمهجريين .. وهؤلاء يرون أن الشكل الحر ما هو إلا هدم لتراثنا ولغتنا متناسين أنهم لم يقدموا البديل لتطور شعرنا العربى الذى يتناسب وحاضرنا .. ومازال مستقبل الشعر الحر غامضاً ، بسبب التطور السريع الذى يطرا عليه .. وهذا يجعلنا نتساءل هل هذا في صالح الشعر الشعبي أم في غير صالحه ..

أما بالنسبة لقصيدة النثر فهو لا ينكر وجودها كشكل أدبي ، قائم ، ولكنه يعترض على التسمية وعلى نظرة أصحابها لا على أنها امتداد طبيعي للشعر الحر مع وجود الاختلافات بينها ..

أما بالنسبة للمتلقى فقد أصبح الشعر بالنسبة له شيئاً ترفهياً ، وليس ضرورة معنوية كما كان في الماضي ، وأصبح جمهوره جمهوراً خاصاً ، أما الغالبية فقد سرقته الفنون الأخرى .. إذاً فالأزمة لا نستطيع أن نقصها عن المناخ العام الذى يمر به وطننا ..

التراث والقصة والماستر وأدب الأقاليم

في محاولة لتلخيص مستقبل القصة القصيرة في مصر ، طرحت اثنتا عشرة نقطة كان أهمها :

● هل استطاعت القصة أن تشارك في تشكيل الوجدان المصرى في الماضي والحاضر وكيف يمكنها ذلك في المستقبل ، والصحافة اليومية وعلاقتها بالقصة وهل المساحة المكانية المحددة يمكن أن تسم القصة بسمة مميزة في المستقبل ..

● من هم جماهير القصة القصيرة ، تأثير النشر في الصحف الخليجية على ملامح قصة المستقبل .. هل يمتثل وجداننا التفرغ في القصة أم هو ليس إلا إخراجاً صادقاً لمرحلة معاشية ، العلاقة بين المبدع والناقد ، تأثير المناخ السياسى على الأدب عامة والقصة خاصة ..

قال الأديب فؤاد حجازي :

إن مستقبل القصة في مصر أن نصل إلى قصة مصرية أو رؤية يتحقق فيها استلهاً وتمثيل حياة الناس والشعب ، والجزء الآخر هو التراث بهدف إزالة الغربة بين المتلقى وليس خلق غربة جديدة ، لبعض من استلهموا التراث خلقوا رؤية جديدة ، ولكن غير

محطات حول مهرجان دمياط الأدبي الأول

● أعلن الدكتور محمد حسن الزيات عن اعتزام دمياط إطلاق أسماء أعلامها من الأدباء والفنانين على شوارع دمياط الجديدة ..

● طالب الدكتور محمد حسن الزيات الشعراء بالابتعاد عن شعر العامية والاتجاه نحو العنصر لمواجهة التحديات التي تواجه اللغة العربية والوحدة بين البلاد العربية ولواجهة الأخطار التي تحاول تفتيت التواصل بين بلاد العرب .. وكان من نتيجة ذلك أن أعلنت لجنة الشعر ضمن توصياتها الأربع توصيتين خاصتين بالشعر العامي وهما إتاحة الفرصة لنشر وذيق الشعر العامي كرائد من روافد الإبداع المصري المعاصر والثانية تمثيل الشعر العامي بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة وبكافة اللجان المختصة بالشعر ..

● في كلمة ألقاها الشاعر السكندري أحمد فضل شبلول عن أزمة الشعر العربي عرض لاستطلاع قام به الشاعر فوزي فؤاد صالحي بين عينة عشوائية من طلاب وطالبات الجامعة عن الشعر العربي الحديث ومخرج بهذه النتائج :

- ١٠٠٪ يعرفون شوقي وحافظ ومطران ، ٩٠٪ منهم لم يقرأ لهم إلا القصائد التي كانت مقررة عليهم في مراحل التعليم السابقة والمنغاة ، ٥٪ درسوا لهم بحكم تخصصهم الجامعي في مجال الأدب أما الخمسة في المائة الأخيرة فقد قرأوا لهم حبا في الشعر والقراءة ، ٤٪ يعرفون صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ونجيب سرور ، وفاروق شوشة ، ١٪ قرأوا إنتاجهم ، ٣٪ يعرفونهم بالاسم فقط . أما أدونيس والبيات والسياب ومحمود درويش فلا يعرفهم الا المهتمون بالأدب والممارسون له ..

● وعلى هامش المهرجان :

● كانت اللقاءات غير الرسمية والتي تعقد بعد انتهاء برنامج المهرجان ثرية جدا .. وتبادل خلالها الشعراء والقصاصون إنتاجهم ونقاشهم حول قضايا كثيرة .. وكان لشخصية الكاتب المسرحي (الدمياطي) علي سالم ، حضور كبير في هذه اللقاءات مما جعل هذه الجلسات مذاقا إنسانيا ..

● لجنة التنظيم للمهرجان المكونة من الشعراء محمد العتر ، محمد علوشة ، محمد الزكي ، محروس الصياد ، السيد القواب .. وغيرهم من أعضاء نادي الأدب بدمياط كانوا شغلة نشاطهم الأول أن ينجح المهرجان ..

● ستقيم كلية التربية مهرجانا أدبيا يوم ١٦ مارس القادم احتفالاً بمولد الدكتور شوقي ضيف .. يشرف عليه الدكتور رءوف أبو السعود وكيل كلية التربية ●

● اللوحة الأولى حول جمعية الرواد

الأدبية والتي أقيم المهرجان بمناسبة مرور ٢٥ عاما على تأسيسها .. حول هذه الجمعية يقول أدباء دمياط إنها لم تكن أول الغيث في الحركة الأدبية بل يذكرون جهود رواد الحركة الأدبية بدمياط الشعراء محمد الأسمر ، علي الغياثي ، علي العزبي ، طاهر أبو فاشا ، البدرى محمددين .. ولكن البداية المنتظمة كانت عام ١٩٦٠ حين توفرت الإرادة لدى مجموعة أحست بحاجتها إلى كيان يضم أعضائها وابداعاتها الفنية والأدبية فأسسوا جماعة الرواد واتخذوا من مركز دمياط الثقافي مقراً لها .



● في ١٧/٣/٦٦ تطور هذا الكيان . إلى مرحلة أخرى فظهرت جمعية الرواد الأدبية المشهورة لتكون أول الجمعيات الأدبية التي تشهر خارج العاصمة .

● وفي عام ١٩٧٠ صدر قرار وزاري بدمج الجمعية بجمعية رواد قصر الثقافة بدمياط .. ومن المقارقات أن تحمل الجمعية الجديدة اسم الجمعية المدجة ..

وكان حصاد هذه الحركة إصدار مطبوعات شهرية تحمل اسم «رسالة الرواد» وزعت على مستوى مصر .

● إصدار مختارات من أدب الرواد الكتاب الأول عام ٦٢ والثاني عام ١٩٦٤ ، إصدار نشرة يومية خلال معركة ٦٧

● إقامة مسابقات أدبية على مستوى مصر في الأعوام ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ٨٥ ، والمشاركة في الملتقيات الأدبية والمؤتمرات على مستوى مصر ..

● كما أصدرت في السنوات القلائل الماضية عشرة أعداد من مجلة «رواد» منها ثلاثة أعداد خاصة عن القصة القصيرة وشعر العامية والشعر القصير ..

● المساهمة في إصدار مجلة هروس الشمال (١١ عدد) وإصدار ثلاثة عشر كتاباً أدبياً تحت اسم إصدارات رواد .. ويظل حلمها إصدار مجلة فصلية

● لأول مرة تدعى الاتجاهات الأدبية المختلفة ولعلها مثلاً أول مرة تدعى جماعة إضاءة ٧٧ لمهرجان رسمي داخل مصر وهذه ظاهرة طيبة .

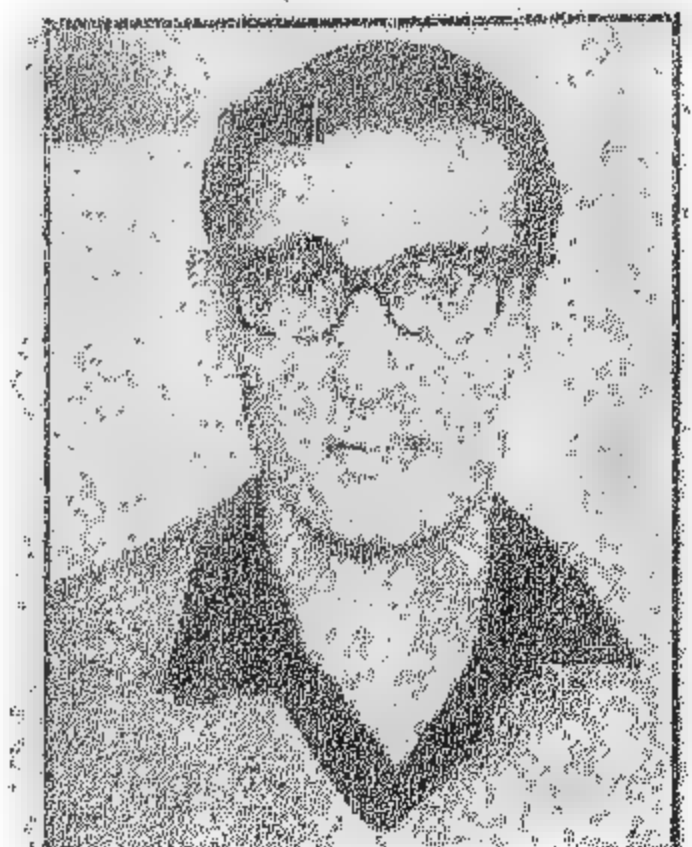
● سوف يصدر كتاباً يضم كل أحداث ووقائع مهرجان دمياط الأدبي وستكفل المحافظ المثقف الدكتور أحمد جويلي بتنقيده على نفقة المحافظة .

مثل هذه اللقاءات ؟ . والإجابة بالطبع لا ، بدليل أن هناك موضوعات تثار في ندوات هذه المهرجانات ، ولكنها للأسف تطرح قضايا كبيرة لا يكاد وقت المؤتمر أو المهرجان أن يستوعبها ، وفي النهاية تكون الحصيلة لا شيء سوى مجرد مس قشور القضايا . وكان من الأفضل تناول قضية واحدة ولتكن خاصة بالأقليم الذي يقيم المهرجان مع دعوة الأدباء في الأقاليم الأخرى لعرض تجاربهم أو المساهمة بأرائهم في القضية التي تختص الأقليم .. ولو تمكنا من تحقيق هذه النقطة لكان لدينا في النهاية حصيلة من قضايا الأدب في كل محافظة ، والتي ، وإن انفتحت في النهاية في شكل قضايا عامة لأدباء الأقاليم ، إلا أنه لا شك في أن لكل أقليم خصوصيته .. ومن هنا يمكننا أن نرى لماذا تتوقف كل مؤتمرات الأدبية بعد المؤتمر الأول .. ؟ . المؤتمر الأول لأدباء مصر في الأقاليم .. المؤتمر الأول للشبان .. المؤتمر الأول للقصة القصيرة .. المؤتمر الأول لأدباء دمياط (والذي نتمنى ألا يكون الأخير بالطبع) .. ومن هنا نرى ضرورة أن تتبع هذه المهرجانات أو المؤتمرات خطة عامة تنسق بين أدباء المحافظات كل في أقليمه ..

النقطة الأخرى التي ينبغي الإشادة بها هي الدور الذي يمكن أن يقوم به المحافظ في أي محافظة ، إذا كان مؤمناً بأهمية الثقافة في تنمية مجتمعه ، كما هو حادث مع الدكتور أحمد جويلي محافظ دمياط .. وأيضاً رد مدير مديرية الثقافة عندما يكون واعياً لدوره متفهم للعمل ، وليس مجرد موظف كما حدث مع محمد عبد المنعم مدير مديرية ثقافة دمياط ..

● وهناك تساؤلات على الأدباء أنفسهم أن يجيبوا عليها ، مثلاً لماذا ترتفع أسهم شعر العامية ويزيد عدد شعرائها ، بينما ينحسر شعر الفصحى ؟

● كيف يطالب شعراء العامية بالحاح بأن يكون للعامية الحق مثلاً في أن تدرس في المدارس متناسين ما تواجهه اللغة العربية من خطر ومتضامين بشكل لا شعوري مع من يوجهون لها معاول الهدم .. وأود أن أوضح أنني لست ضد شعر العامية كشكل أدبي ولكني ضد أن تتسع رقعة وأن يتمسك أصحابه بقضايا خاصة على حساب قضايا أكبر ●



مصطفى الأسمر

حجة الإسلام أبو حامد الغزالي . حدّد المنهج الفلسفي في ميادينه العقلية ، كما حدّد المنهج الذوقي لما فوق العقل ، حتى كانت إحيائية الغزالي تطوّر من المنهج العقلي إلى المنهج النفس التجريبي . وهذا النص الذي تنقله من تراثه الضخم عن « الإمامة » من كتابه (الاقتصاد في الاعتقاد) . والغزالي يرى أن الإمامة واجبة بالشرع والعقل معا ، وأن السلطان ضروري في نظام الدنيا ، ونظام الدين ضروري في الفوز بسعادة الآخرة . . .

الإمامة في رأي الغزالي

والآخر شرطه وهكذا يخلط من لا يميز بين معاني الألفاظ المشتركة : فنقول نظام الدين بالمعرفة والعبادة لا يتوصل إليهما إلا بصحة البدن وبقاء الحياة وسلامة قدر الحاجات من الكسوة والسكن والأقوات والأمن من سائر الأفات ، ولعمري من أصبح آمنا في سربه معافي في بدنه وله قوت يومه فكأنما حيزت له الدنيا بحذافيرها وليس يأمن الإنسان على روحه وبدنه وماله ومسكنه وقوته في جميع الأحوال بل في بعضها فلا ينتظم الدين إلا بتحقيق الأمن على هذه المهمات الضرورية وإلا فمن كان جميع أوقاته مستغرقا بحراسة نفسه من سيوف الظلمة وطلب قوته من وجوه الغلبة متى يتفرغ للعلم والعمل وهما وسيلته إلى سعادة الآخرة فإذا كان نظام الدنيا أعنى أن مقادير الحاجة شرط لنظام الدين (وأما المقدمة الثانية) : وهو أن الدنيا والأمن على الأنفس والأموال لا ينتظم إلا بسلطان مطاع فتشهد له مشاهدة أوقات ألفت بموت السلاطين والأئمة وأن ذلك لو دام ولم يتدارك بنصب سلطان آخر مطاع دام المخرج وعم السيف وشمل القحط وهلك المواشي وبطلت الصناعات وكان كل من غلب سلب ولم يتفرغ أحد للعبادة والعلم إن بقي حيا ، والأكثرون يهلكون تحت ظلال السيوف ولهذا قيل الدين والسلطان توءمان ولهذا قيل الدين أس والسلطان حارس وما لا أس له فمهدود وما لا حارس له فضائع . وعلى الجملة لا يتماري العاقل في أن الخلق على اختلاف طبقاتهم وما هم عليه من تشتت الأهواء وتباين الآراء لو خلوا وشأنهم ولم يكن لهم رأى مطاع يجمع شتاتهم لهلكوا من عند آخرهم وهذا داء لا علاج له إلا بسلطان قاهر مطاع يجمع شتات الآراء ، فبان أن السلطان ضروري في نظام الدنيا ونظام الدنيا ضروري في نظام الدين ونظام الدين ضروري في الفوز بسعادة الآخرة وهو مقصود الأنبياء قطعاً فكان وجوب الإمام من ضروريات الشرع الذي لا سبيل إلى تركه فاعلم ذلك ●

النظر في الإمامة أيضاً ليس من المهمات وليس أيضاً من فن المعقولات لما فيها من الفقهيات ، ثم إنها مشار للتعصبات، والمعرض عن الخوض فيها أسلم من الخائض بل وإن أصاب فكيف إذا أخطأ ولكن إذا جرى الرسم باختتام المعتقدات به أردنا أن نسلك المنهج المعتاد فإن القلوب عن المنهج المخالف للمألوف شديدة النفار ، ولكننا نوجز القول فيه ونقول : النظر فيه يدور على ثلاثة أطراف الطرف الأول في بيان وجوب نصب الإمام ولا ينبغي أن تظن أن وجوب ذلك مأخوذ من العقل إذا بينا أن الوجوب يؤخذ من الشرع إلا أن يفسر الواجب بالفعل الذي فيه فائدة وفي تركه أدنى مضرة وعند ذلك لا ينكر وجوب نصب الإمام لما فيه من الفوائد ودفع المضار في الدنيا ولكننا نقيم البرهان القطعي الشرعي على وجوبه ولنا نكتفي بما فيه من إجماع الأمة بل ننبه على مستند الإجماع ونقول نظام أمر الدين مقصود لصاحب الشرع عليه الصلاة والسلام قطعاً وهذه مقدمة قطعية لا يتصور النزاع فيها ونضيف إليها مقدمة أخرى وهو أنه لا يحصل نظام الدين إلا بإمام مطاع فيحصل من المقدمتين صحة الدعوى وهو وجوب نصب الإمام .

فإن قيل المقدمة الأخيرة غير مسلمة وهو أن نظام الدين لا يحصل إلا بإمام مطاع فدلوا عليها . فنقول البرهان عليه أن نظام الدين لا يحصل إلا بنظام الدنيا ونظام الدنيا لا يحصل إلا بإمام مطاع . فهاتان مقدمتان ففي أيهما النزاع . [فإن قيل] لم قلتم إن نظام الدين لا يحصل إلا بنظام الدنيا بل لا يحصل إلا بحراب الدنيا فإن الدين والدنيا ضدان والاشتغال بعمارة أحدهما خراب الآخر . قلنا هذا كلام من لا يفهم ما نريده بالدنيا الآن فإنه لفظ مشترك قد يطلق على فضول التعم والتلذذ والزيادة على الحاجة والضرورة ، وقد يطلق على جميع ما هو محتاج إليه قبل الموت وأحدهما ضد الدين



الغزالي

أورفيوس هو رمز الموسيقى في الأدب العالمي والإنسان فهو الذي قهر الأشياء والأحياء بالحانه العذبة وعندما ماتت زوجته يوريديكي حصل على إذن خاص ونزل العالم السفلي ليستعيدها ، وردوها إليه شريطة ألا ينظر إليها قبل وصوله لعالم الدنيا وأخل بالشرط ، وفقد زوجته للأبد . يتحدث عنه الشاعر الفيلسوف الرومان سينيكا في مسرحيته « هرقل فوق جبل أوتيا » فيقول على لسان الخوقة :

الموسيقى.. وماذا يمكن أن تفعله !

من السرقات العرس

صدق في ما تغنى به الشاعر المقدس أورفيوس بن كاليوب عند سفح سلسلة جبال رودوب الطراقية عندما لحن مقولته على أنغام قيثارته البيرية وفحواها أن لا شيء يخلق للخلود . على أنغامه توقف تدفق السيل الجارف . ونسيت المياه أن تتابع مجراها بعد أن فقدت حماسها . وبعد أن وقف النهر منصتاً لأغانيه ظن أقاصى البيستوتيين أن نهر هيروس قد هجر أهل طرالبا .

هكذا نحو أورفيوس تحركت أيضاً الغابات حاملة طيورها وجاء معها كل سكانها (من حيوانات) . أما الطيور الهائمة في أجواز الفضاء فعندما سمعت أغاني أورفيوس توقفت عن الطيران وهبطت بأجنحتها على الأرض . ولقد حطم جبل أثوس صخوره وحمل الكتوروي في طريقه ووقف إلى جوار رودوب بعد أن ذابت ذواباته الجليدية بفضل أغاني (أورفيوس) السحرية . وهجرت عرائس الغابة مساكنها فوق أشجار البلوط وأسمرت نحو الشاعر . من أجل أغانيك (يا أورفيوس) جاءت الوحوش مع عرائنها وجلس الأسد المارمريكي (الليبي) جنباً إلى جنب مع قطعان الماشية غير الخائفة . كما لم تحش الغزلان اللثاب ، وهجرت الأفعى جحرها بعد أن تحلت في النهاية عن سمها . نعم عندما ذهب (أورفيوس) عبر أبواب تايثاروم إلى عالم الأشباح الساجنة وهو يعرف على قيثارته الحزينة فقد استطاع بأغنيته الشجية أن يهزم

فارتاروس وآله أرييوس المكفهرة ولم يهرب بحيرات ستيكس التي بها يقسم الآلهة . وحتى العجلة أبدية الدوران توقفت في استسلام بعد أن هزم بكرها . ولقد ازداد كبد تيتيوس غوا حيث إن أورفيوس قد سجن الطير بسحر أغنيته . وأنت أيضاً أيها المعدادي (خارون) ألا تستمع لأغانيه وقاربك بمخر عباب البحر السفلى بلا مجذاف . في البداية ورغم أن الأمواج كانت لا تزال راكدة فإن الشيخ الفريجي (تانتالوس) طرد عطشه الشرس ونسى نفسه ولم يمد يده نحو التفاحات . هكذا عندما قهر أورفيوس بأغنيته آله العالم السفلي بصورة كاملة أمكن هزيمة حجر سيسيفوس الشرير ليتبع الشاعر المغنى . وعندئذ وصلت ربات القدر ما كان قد انقطع من خيط العمر المقدور ليوريديكي . ولكن أورفيوس نسي (العهد) ونظر إلى الخلف لأنه كان لا يكاد يصدق أن زوجته يوريديكي قد أعيدت إليه وأنها تتبعه فقد (في النهاية) مكافأة أغنيته . وماتت تلك التي كانت توارى قد ولدت من جديد . ولذا فإن أورفيوس لا يزال يطلب السلوى في الأغاني ويترنم بأنغام حزينة للطرايين ويردد القول التالي : « يخضع الآلهة للقوانين فحق ذلك الإله الذي ينظم الفصول ويقسم التحولات الأربعة على مدار السنة وهي تمضي ، يخضع هو أيضاً للقوانين التي تقضى بالتصل ربات القدر ما انقطع من خيوط العمر لأي إنسان مهما كان وأن كل ما ولد يمكن (كما ولد) أن يموت أيضاً . » ●

عود إلى المنهج النفسي في الدراسات الأدبية

د. مجدى احمد توفيق

كلية التربية بالقيوم - جامعة القاهرة



طلعت علينا الدكتورة ماري تيريز عبد المسيح بمقال هام في العدد الثالث من المجلة ، تحت عنوان « التحليل النفسي كمنهج في النقد الأدبي » أحب أن أعقب عليه بكلمة موجزة ، وإن كان الموضوع الذي تناولته يستوعب كل إضافة .

لقد استطبت في مقالها أموراً كثيرة ، منها : إثارتها قضية الصلة بين علم النفس والأدب ، بصفة عامة ، والصلة بين التحليل النفسي والأدب بصفة خاصة . ومنها الحديث عن كتابات نقدية هامة لم تدخل بعد في دائرة الاهتمام العربية ، مثل كتابات سامي لبيسر ، وفردريك كروز ، ونورمان هولاند . هذه النقطة ، على نحو خاص ، هي ممكن الأهمية الثقافية لمقالها .

لكن هذه الأهمية يقلل منها بعض الأمور : من ذلك أن عنوان مقالها يدل - كما صرحت هي نفسها - على أن اهتمامها موجه إلى أن تستخلص « أهم الأسس التي يبنى عليها تطبيق منهج التحليل النفسي في الأدب » ، رغم أن المقال يقوم في الوقت نفسه « بعرض الأفكار الرئيسية التي عبر عنها كل من فردريك كروز ، ونورمان هولاند في دراستهما » (الأصح دراستيهما - انظر الفقرة الثانية ص ٢٧) . هذا يعني أن المقال له أساسان أحدهما واسع الأرضية ، يغطي التحليل النفسي بجميع صوره ، بل يمتد ليعرض آراء لورينيه ويليك ،

واوستن وارين ، ونورثروب فراي ، وهم على خلاف مع المدرسة النفسية كلها ، وأساس آخر يضيق بنا وينحصر في باحثين اثنين فقط دون تمييز بين آراء كل منهما وآراء الآخر .

الواقع أن المقال لم يخطط له تخطيطاً جيداً ، فهو يبدو من ناحية موجهاً إلى المتخصصين ، ويبدو من ناحية أخرى موجهاً إلى المهتمين من عامة المثقفين . ولعل الوجهة الأولى تفسر إيرادها مصطلحات تحتاج إلى الإيضاح دون أن تقوم بتوضيحها ، كقولها : « أيديولوجيات كالماركسية و « السويدنبورجية » والمسيحية أو غيرها » (ف ٥ ص ٢٧) ، أو قولها : « إن وظيفة الفن الأساسية قد لا تكون تعليمية أو جمالية ، أو « تلطيفية » (ف ٧ ص ٢٨) . ولعل الوجهة الثانية تفسر عدم الإثقال على القارئ بتوثيق النقول التي استعانت بها ، وردّها إلى مصادرها . وعلى أية حال فإن التعارض بين التوجهين اللذين يحكمان مقالها واضح تماماً .

وأخطر وأغرب ما نلاحظه على هذا المقال أنه بدأ وانتهى دون أن نعرف موقف الباحثين اللذين اعتنت بهما من فرويد . هما يقدمان تفسيراً جديداً له ، لكننا لا ندري شيئاً عن حدود الاتفاق والاختلاف التي تصلها بفرويد ، وتفرقها عنه ، وبصفة خاصة موقفها من مقولة الليبدو أو الطاقة الجنسية ؛ إذ أشارت إشارة عابرة إلى رأيها بالفاظ كروز (ف ٥ ص ٢٨) ، وإشارة



فرويد

أخرى إلى عقدة أوديب (ف ٤ ص ٢٩) ، وهما إشارتان لا توضحان أي قدر من تمايز الرؤية بين الرأي القديم والتفسير الحديث ، مما يجعل القارئ ينسب إلى فرويد مفاهيم ليست في أصول نظريته .

الواقع أن المقال - مع اعترافنا بقيمته - لم يوضح لنا - ولعله لم يدرك أصلاً - أن الباحثين المذكورين ، لا يقومان بتطبيق التحليل الفرويدي - كما يقول المقال - لكنها يقومان بإعادة صياغته على نحو يتفق مع مبادئ النظرية السلوكية التي يعيش الباحثان الأمريكيان في مناخها . كلنا نعرف طبعاً أن السلوكية نظرية نفسية وجدت بيئتها الصالحة للنمو في الأرض الأمريكية بفضل جهود أمثال سكينر . (يمكن التمثيل لها بكتابه "Beyond Freedom and Dignity" ، وله ترجمة عربية بعنوان « تكنولوجيا السلوك الإنساني » صدرت عن عالم المعرفة في أغسطس ١٩٨٠ م)

ويتمثل هذا الفهم الذي نُفِّت إليه الأنظار في اختلاط الفكر الفرويدي في المقال الذي نتأمل فيه الآن ، بأفكار غير تحليلية أساساً مثل : « الدافعية » و « العرف الاجتماعي » ، وأفكار تنتمي إلى يونج لا فرويد - ولكن في صياغة سلوكية - نحو « سلوك الأسلاف » ، وما إلى ذلك . هذا الخلط جعلنا نقرأ تلك العبارة الغريبة التي تقول : « وسوف يؤدي هذا التفسير (أى الذى يطرحه الباحثان موضوع المقال) إلى العديد من الدراسات يُعَدُّ التحليل النفسي أحدها ، حيث إنه انفرد بقياس الدوافع المؤثرة على نشأة الإنسان كجنس بشرى . فقد توصل فرويد إلى تفهم عميق لللاوعي المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة » (ف ٦ ص ٢٨) . وواضح « أن التحليل الفرويدي بعيد كل البعد عن « قياس الدوافع » ، وأن فكرة « اللاوعي المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة » . فكرة « تنتمي إلى يونج أكثر من انتمائها لفرويد ، ولم يقل بها فرويد في دراسته عن « موسى والتوحيد » ، رغم أن موضوعها الرئيسي هو هذا « اللاوعي الجمعي المكبوت » . هذا كله جعل الأستاذة الدكتورة ماري تيريز عبد المسيح تستخدم مصطلحي « التحليل النفسي » ، و « التحليل الفرويدي » على أنها مترادفان ، رغم أن مصطلح التحليل النفسي يحتمل صوراً عديدة غير الصورة الفرويدية .

هذا النقد الذي نوجهه لا نرمي به إلى إفساد متعة قراءة هذا المقال على القراء ، لكننا نؤسس على هذا النقد نقداً أوسع لكتاباتنا النقدية المختلفة ، التي اتجهت مبكراً إلى استقاء المادة النفسية من فرويد ، مما يجعل مصطلح « التحليل النفسي » في عرفنا قاصراً على كتابات فرويد ، لا يتسع لجهود يونج وأدلر وغيرهما . وحين يشعر المعنيون بنظرية النقد لدينا ، بأن آراء فرويد تحتاج إلى تعديل يدعمونها بآراء مستمدة من أبنية فكرية شديدة البعد عن الفرويدية دون إيضاح لما وراء هذه الآراء من خلاف منهجي . حدث هذا كذلك لباحث كبير هو الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابه الهام « التفسير النفسي للأدب » ، حين استعان بجيلفورد في

مناقشات

فؤاد سليمان مغنم الإدارة الزراعية ببنيا القمح

صلاح عبد الصبور



قصيدته [تكرارية] من ديوان [الإبحار في الذاكرة]
حيث يقول :

الليل . الليل يكرر نفسه .

ويكرر نفسه .

والصبح يكرر نفسه .

والأحلام وخطوات الأقدام .

وهبوط الإظلام .

وهبوط الوحشة في القلب مع الإظلام .

لو تأملنا هذا لوجدنا أن قول الشاعر «الصبح يكرر نفسه» لأن التدرج المنطقي يقول مادام الليل يتكرر فلا بد من تكرار الصبح بالتبعية ولا داعي هنا لورود هذه العبارة لو رأينا ذلك بمنظور الدكتور أنس وكذلك لو قرأنا قصيدة [شذرات من حكاية متكررة وحزينة] من نفس الديوان الجزء الثاني عشر حيث يقول الشاعر :

وكانت الشمس حزينة .

تصب نارها الحزينة .

في الأعين الحزينة .

لامرأة حزينة ورجل حزين .

في بلدة حزينة .

وأقبل الشتاء

والطرر المنهمر الحزين

ينصب فوق جبهة حزينة

لرجل حزين .

في بلدة حزينة .

قرأت المقالين الذين نشرتهما القاهرة في عددها الخامس حول ديوان الشاعر « فتحي سعيد » [مسافر إلى الأبد] وتأملت مدى عمق الفجوة والمسافة الواسعة بين منظور الدكتور « أنس داود » ومنظور الأستاذ « ذكي قنصل » لعمل واحد لم يكتب إلا بقلم واحد وخرج عن قريحة واحدة . وأراى مدفوعاً إلى الرد على هذين المقالين إنصافاً للحق كما أراه من وجهة نظري . لأن الحق حيال الإبداع إنما يكون نسبياً ولا يكون حسب معادلات ثابتة معمولاً بها فكما هو معروف لا خلاف على كون الليل ليلاً والنهار نهاراً إلا لمن فقد بصره أما بالنسبة للإبداع بصفة عامة والشعر بصفة خاصة فالرؤية الحقيقية يراها كل متلقى حسب مفهومه وطبيعته تفكيره وحالته النفسية وكذلك موقعه وثقافته ومدركاته للأمور وتكون عندئذ هي الحق بالنسبة له .

فأستاذنا الدكتور أنس داود يقول صراحة بأن الشاعر فتحي سعيد أهدر إنجازات القصيدة المعاصرة من تكثيف وبناء وتعير بالصورة في ديوانه [مسافر إلى الأبد] ووقع هذا الاتهام المفرط في القسوة في صدر مقاله كأنه أصدر حكماً بالإعدام أولاً ثم طلب استجواب الشهود . وبدأ يستعرض ما أصاب القصائد من كوارث على النحو الذي أورده في مقاله مخرباً الديوان أو أكثره من دائرة الشعر كما يراها وأستاذنا الدكتور أنس له حسه النقدي واحترامه على الساحة الأكاديمية وكذلك له اشراقاته الإبداعية التي لا يشك فيها أى منصف للأدب . .

ولكن ما ورد في المقال حقيقة فيه كثير من الإجحاف وقليل من الإنصاف لأن الديوان وإن كان يحمل بعض المهنات إلا أنه لا يخرج من دائرة الشعر الجيد وإن كان الدكتور أنس داود قد تعامل مع القصائد برؤيته الأكاديمية البحتة وإذا كان لابد من التعامل مع القصيدة المعاصرة بهذا المعيار فهذا يجعلنا نتوقف طويلاً أمام ما كتب حتى الآن من الشعر . ويجعلنا نعيد النظر في كثير من القصائد أو قل كثير من الدواوين ويشمل ذلك جيل الرواد أيضاً . وإذا قلت جيل الرواد فليس ذلك تقليلاً من شأن الأجيال التالية لهم ولكن لأنهم خارجون من معطف العمودية برصانتها والتزامها وأولى لهم ألا يقعوا في مثل ما يراه الكاتب عيباً وخروجاً عن الشعر . فإذا اعتبر تكرار معنى من وجهة أخرى أو نفس الجهة التي ورد بها في العمل إطناباً أو «ثرثرة» على حد تعبير الكاتب وعيباً يخرج العمل عن دائرة الجوده أو يهدر معطيات القصيدة المعاصرة فهذا القول ينسحب كذلك على أستاذنا الشاعر / صلاح عبد الصبور . فلو تأملنا

تفسير الإبداع الفني رغم أن الكتاب كله موجه « لتأسيس تفسير فرويدي للأدب » مع العلم بأن جيلفورد هذا صاحب العملية ، ورجالها أشد الناس بعداً عن التحليل النفسي . (انظر ص ٣٢ ، ٣٣ من الكتاب المذكور) - بل إن دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل قد تابعت على نحو خاص آراء واحد فحسب من التحليليين هو إرنست جونز . (كتابه في « التحليل النفسي » مترجم إلى العربية) .

لقد تابع الباحثون العرب الغربيين في تسميتهم كل تجديد في التحليل النفسي بالفرويدية الجديدة ، رغم أنها عند واحد مثل « لا كان » شديدة البعد عن أصولها عند فرويد . هذا ما حدث لكثير من الباحثين الغربيين أمثال Meredith Anne Skura في كتابها : التوظيف الأدبي لعملية التحليل النفسي : The Literary use Of Psychoanalytic Process . هذا مع أن منهج أدلر أقرب إلى طبيعة النقد الأدبي ، وتطويره للاستخدام النقدي لا يحتاج إلى الجهد الكبير الذي بذل مثاله الدكتور عز الدين إسماعيل لكي يخرج من الفرويدية بنظرية جمالية فنية . صحيح « أننا مضطرون إلى التنازل عن فكرة أدلر الخاصة بشيء الإبداع عن النقص الحسي والنفسي المتمثل في العاهات والأمراض ، كما طبقها على الشاعر جستاف فريتاخ المصاب بضعف البصر (الاستجماتزم - انظر الترجمة العربية لكتابه The Science of Living ص ٤٢) لكن تطويرها للاستخدام النقدي مع استبقاء فكسرق النقص والتفوق بصياغتهما ذات الأسس الاجتماعية الواضحة ، أيسر بكثير من ترويض الكثير من آراء فرويد ، كما يحدث في القراءات الحديثة له ، وآراؤه آراء يصفها فلاديمير نابوكوف بأنها « خرافات مستعارة » ؛ ومظلات رثة ، وأساليب ملتوية » . (مقال له بمجلة الثقافة الأجنبية العدد الثاني السنة الرابعة ص ١٨٥) . ومنذ دعوة أمين الخولي ، أو محمد خلف الله أحمد - أيها أسبق - (في ذلك خلاف : انظر : نحو منهج نفسي في نقد الشعر لسعد أبي الرضا ، ص ٣٩) ، فإن الجهود المبذولة كلها يغلب عليها الأخذ عن آراء فرويد . ولم يحاول الباحثون اكتشاف البدائل وانتهاجها ؛ اللهم إلا محاولات قليلة كمحاولة الدكتور عاطف جودة نصر في دراسته عن : « الخيال : مفهوماته ووظائفه » ، التي صدرت حديثاً ، واتجه فيها إلى الاستعانة بالتحليل النفسي الوجودي .

على وجه العموم فإن النقد الأدبي العربي بحاجة ماسة إلى أن يراجع نفسه بشأن موقفه من التفسير النفسي للإبداع الفني ، خاصة أن أية نظرية نقدية مهما كان إغاثها في الأبعاد التاريخية أو الاجتماعية أو الفنية ، فإنها تجد نفسها آخر الأمر مضطرة إلى إجراء بعض الكشف النفسي ؛ إذ أن كل شيء يبدأ من النفس الإنسانية ويشول إليها . ويبقى لمقال الدكتور ماري تريب عبد المسيح فضل تجديد الدعوة إلى الاهتمام بهذه القضايا التي يبدو أن مصير النظرية النقدية العربية يتوقف إلى حد كبير ، على الفصل فيها فصلاً لا يعتمد على النقل الحرفي ، ويعتمد كل الاعتماد على المناقشة ، والمبادرة ، وطرح الجديد ، الجيد ●

وكذلك لو قرأنا قصيدة [شنت زهران] من ديوان [الناس في بلادى] للشاعر صلاح عبد الصبور أيضاً حيث يقول :

حينما مر بظهر السوق يوماً .

ذات يوم .

مر زهران بظهر السوق يوماً .

ويستمر الشاعر إلى أن يقول أيضاً .

مر زهران بظهر السوق يوماً .

ورأى النار تحرق حقلاً .

ورأى النار التى تصرع طفلاً .

كان زهران صديقاً للحياة .

ورأى النيران تحتاح الحياة .

ولا يخفى على أستاذنا الدكتور أن الأطفال والحقول من مكونات الحياة أو هى مكونات الحياة بالفعل فهل يرى كاتبنا أن هذا على حد معباره ليس تدرجاً طبيعياً لدقائق المفردات .

ومثال آخر أرى فيه ما يراه الكاتب عيباً شديداً فنقرأ للشاعر/ عبد الوهاب البياتي في قصيدة [النور يأتى من غرناطة] من ديوان [ملكة السنبلة] حيث يقول . . . [أحول أن أتوقف عند الوتر المرتجف المقطوع . ولكن الموسيقى تجرفنى . أصرخ عند اللدوة . إيقاع مصحوب ببكاء إنسانى . يندفع الآن ويخبو . موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دما . يرفع مثل يده فى صمت فراغ الأشياء . ويبحث عن شيء ضاع يدور وحيداً حول الله] .

هذا فى المقطع الأول من القصيدة ويأتى فى المقطع الرابع قول الشاعر [أتوقف عند الوتر المقطوع . لكن الموسيقى تجرفنى . أصرخ عند اللدوة . من منا غرناطة] .

وكذلك يقول فى نفس المقطع [إيقاع مصحوب ببكاء إنسانى . يندفع الآن ويخبو . موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دما . يرفع

مثل يده فى صمت فراغ الأشياء . ويبحث عن شيء ضاع يدور وحيداً حول الله] .

● أما بالنسبة للصورة فيراها الدكتور أنس داود كارثة عظمى فى قصائد الديوان إذ أنها تتسم بالباشرة والسطحية على حد تعبيره ولا أريد أن أنجم المثال بالأمثلة التى تعج بها دواوين الشعر فإذا أراد القارئ الإطلاع عليها فعلى سبيل المثال لا الحصر عليه أن يقرأ [أشعار فى المنفى ، المجد للأطفال والزيتون] للشاعر عبد الوهاب البياتي ، [سنابل حزينان] للشاعر فؤاد الحشن ، [اذكرينى يا إفريقية] للشاعر محمد الفيتورى ، [الأعمال الكاملة للشاعر معين بيسو] وكثير من الأعمال تضمها المكتبة العربية تحفل بالصورة الناصعة الشفافة التى لا توغل فى التعميم والإغراق والغموض والإبهام ولا تتوالى وتتزاحم وتجهد القارئ فى فك طلاسمها ويكون ذلك على حساب الصورة الكلية للعمل .

وإن كنت أتفق مع الكاتب فى أن بعض الصور جاءت شديدة الباشرة وهذا إنصاف للحق . . . وينبغى القول أن الصورة تأتى دائماً حسب معطيات الحدث والحالة الشعورية التى يقع تحت تأثيرها المبدع لحظة الإبداع وهى لا تأتى نسجاً صناعياً يستوجب الإفاقة الكاملة من أجل الحكمة والنظم وإلا وقعنا فى عملية الصناعة للعمل وهذا مرفوض كل المرفوض فى العمل الإبداعي .

● ويتنقل إلى البناء حيث يقول الكاتب «معظم قصائد فتحى سعيد لا تعتمد على خطة فكرية لحكم بناءها الفنى يساهم كل جزء فيها فى تنمية هذا البناء تنمية تصاعدية تحقق للقصيدة قدراً من «الوحدة الموضوعية» .

وبحضر الآن الشاعر السعودى [عبد الرحمن صالح العشماوى] كما ورد فى مجلة الشعر العدد ٣٧ عن



عبد الوهاب البياتي

كتاب الدكتور عبده بدوى [دراسات فى النص الشعري - العصر العباسى] بأن مؤلف الكتاب كان واعياً عندما قال « لا بد من معايشة النص واستيطانه والصبر عليه حتى يشتعل ويضىء ثم يفسر نفسه بنفسه » وهذه حقيقة إذ أن الروابط فى القصيدة وبخاصة القصيدة المعاصرة فى أحيان كثيرة لا تكون بأدوات الربط المعروفة وإنما تكون روابط نفسية تتولد فى العمل نفسه أو تفرضها التجربة المعاشة حيث تتسامى المقاطع وترتفع إلى ذروتها بحكمة الترابط دوماً خلل ودون رابط لفظى قد يكون موجوداً .

وهذا يحتاج من القارئ والناقد على وجه الخصوص أن يتمتع التجربة ويلذّب فى باطنها ويصطلى حرارتها ولو استطاع ذلك ولا أكون مبالغاً إذا قلت لو أقنع نفسه بأنه صاحب التجربة وأنه مبدعها لو نجح فى ذلك لوجد الروابط النفسية والجمالية وأدرك العمل فى ذروته بكل أبعاده وزال وهم تفكك العمل الذى يظهر عند القراءة الأولى أو للقراءات العادية التى لا يعايش فيها النص معايشة فسيولوجية على حد تعبير النقاد .

ويندرج تحت هذا الكلام أيضاً الحديث عن موقف الشاعر بالنسبة للموت فإن فتحى سعيد يتحدث عن الشخصية التى حدث لها الموت ولا يتحدث عن الموت نفسه لكنى نطالبه أن يفلسف قضية الموت كما يود أستاذنا الكاتب . وللشاعر حريته المطلقة فى تناول العمل من أية ناحية فهو حر يتناول الشخصية أو يتناول الموت كقضية ولا أحد يجبره على ذلك فقط يجب أن يسأل المثلقى أو القارئ هل أجاد الشاعر أم لا ، هذا هو المحور الذى يجب أن تدور حوله المناقشات .

● وانتقل إلى مقال الأستاذ/ زكى قنصل ولن استطرد فى الحديث التفصيل عن هذا المقال ولكنى إنصافاً للحق أيضاً « كما أراه » أقول إن الكاتب قد حمل أشجار الديوان من الثمار أكثر من قدرتها على الحمل . فإن الديوان يحمل قصائد معتدلة فى عطائها فلا هى بالفلة التى تندرج تحت قائمة القصائد النافذة إلى نخاع الشعر ولا هى بالهابطة التى تندرج تحت المهمل منه . .

ولا أستطيع الإنكار بأن هناك قصائد دخلت من باب المبهوط وكذلك مقاطع من بعض القصائد فهناك مثلاً القصيدة التى أوردها الشاعر الدكتور أنس داود [من يا ترى غدا ؟] وكذلك قصيدة [من ذا سقاك الغمام ؟] وكذلك المقطع الأول من قصيدة [لن أكون] الذى يقول فيه :

نام الجميع .

اللوز والحمير والتفاح والزيتون .

والبيت والضيغان والجيران والبنون .

والحلوة الحنون .

هذا ما وجدت نفسى مسوقاً لقوله فى شأن هذين المقلين حسب رؤيتى الخاصة لهذا الموضوع .

تحية واحتراماً وتقديراً للمجلة وللقائمين

عليها ●

تحية لعبد الحليم نورية في ذكرى الأربعين

زين نصار



في الثلاثين من يناير
الماضي توفي بشكل
مفاجيء الفنان المصري
الكبير عبد الحليم نوريه
(١٩١٦ - ١٩٨٥) وذلك أثناء قيامه
بتدريب فرقة الموسيقى العربية بمقرها في
مدينة القاهرة . فحزن على وفاته كل
عارف لقدره ، أو عالم بفنه . رحمه الله
وجازاه خيراً عما قدم للفن في بلاده ،
ومحاولاته المستمرة لتطوير الموسيقى
المصرية ، وفي مجال عمله في فرقة
الموسيقى العربية وأيضاً حفاظه على تراث
الموسيقى العربية وتقديسه للأجيال
الشابة ، التي تعلقن بفن هذه الفرقة
وحرصت على متابعة عروضها .

والآن ، صديقي القاريء دعنا نلقى
نظرة على حياة الفنان الراحل لنلقى عليها
بعض الضوء .

ولد عبد الحليم عبد الله محمد نوريه في
قرية الصالحية - في التاسع عشر من يونيو
عام ١٩١٦ ، وكان والده خبيراً زراعياً ،
يعمل في الأعمال الحرة . وكان نوريه
أصغر إخوته ، وقد ظهر حبه ولعه
بالموسيقى منذ طفولته ، وشجع والده
موهبه لأنه كان من عشاق الموسيقى ،
وكان صديقاً لكبار الملحنين والمطربين في
عصره .

توفي والده وهو في الثانية عشرة من
عمره ، فكفله إخوته ، وقد بدأ تعليمه -
في طفولته - بالمدارس الفرنسية ، ثم
دخل - في صباه - المدارس الابتدائية
الثانوية . وأنهى تعليمه الثانوي عام
١٩٣٦ ، وفي العام نفسه ، تخرج من
معهد الموسيقى العربية بامتياز . وكان
نوريه صعباً لتعلمه في ذلك المعهد ، لأنه
كان زاهراً بكبار رجال الفن والموسيقى ؛
أمثال : المرحوم الشيخ درويش
الحريري ، حجة الرواية في الموشحات ،
والمرحوم فؤاد الإسكندراني حجة الرواية
في الأدوار ، والمرحوم كامل الخلعى حجة
الرواية في الأغاني المسرحية - والأستاذ

كوستاكى مدرس الصولفيج
والهارمون - وقد كان أستاذاً لنوريه .
وكان عبد الحليم نوريه يعمل في أثناء
دراسته في المعهد ، مدرساً لآلة العود في
بعض البيوتات في القاهرة ، وأحياناً كان
يلحن الأناشيد للمدارس الثانوية ،
وذلك نظراً لظروفه العائلية المالية التي
تدهورت بعد موت والده . وبعد أن
تخرج ، فكر في أن يدرس الموسيقى
الأوروبية السيمفونية ، لأنه كان يعشقها
وتبهره براعة مؤلفي الموسيقى العالمية
وسيطرتهم على وسائل التعبير الموسيقي .
وكان يستمع لهذه الموسيقى عند صديقه
المصور السينمائي الراحل أحمد
خورشيد ، الذي كان محباً للموسيقى
المالية ، ويمتلك مكتبة غامرة
بالأسطوانات لتلك الموسيقى .

بدأ عبد الحليم نوريه يكتب الموسيقى
التصويرية للأفلام السينمائية بشكل
عduود ، ولكنه كان يربح منها مالاً كثيراً
أغراه بأن يتعلم المزيد من علوم التأليف
الموسيقى ، وتعرف على الأستاذ الإيطالي



عبد الحليم نوريه

ميناتو ، وبدأ يدرس على يديه واستمر
مع خمسة عشر عاماً متواصلة . وفي
الوقت نفسه - استمر في كتابة الموسيقى
التصويرية للأفلام السينمائية ، وذاع
صيته وأصبح مشهوراً جداً .

○ وفي عام ١٩٤٥ أنشئ في مصر
فرع لجمعية المؤلفين والملحنين التي يقع
مقرها الرئيسي في باريس ، وأصبح نوريه
عضواً بمجلس إدارتها باعتبارها من
الأعضاء المؤسسين لها . وكذلك انضم
إلى نقابة الموسيقيين عند إنشائها ، وكان
أمين صندوقها عندما كانت النقابة
الراحلة العظيمة أم كلثوم رئيسة للنقابة .

○ عمل في المسرح الغنائي ، وكان
أول أعماله في هذا المجال لفرقة المسرح
الححر ، التي كانت تضم مجموعة من
الفنانين البارزين - الذين كانوا شباناً
مكافحين آنذاك - ومنهم سعد أردش
وتوفيق الدقن وكمال يس وغيرهم .
فاستعانوا بعبد الحليم نوريه ليكتب
الموسيقى التصويرية والألحان للأوبريت
التي كانت بعنوان (مرق بنت جن) .
وقد لاقى هذا الأوبريت نجاحاً حتى إن
عرضه استمر لمدة ستين يوماً متتالية ،
واضطرت إدارة دار الأوبرا إلى قطع
العرض ، وذلك لارتباطها في وقت سابق
مع فرق أجنبية لتقدم عروضها على
مسرحها . واستمر عبد الحليم نوريه
يعمل ويكتب مؤلفاته الموسيقية ، ثم عين
مديراً لإدارة الموسيقى بمصلحة الفنون ،
وفي الوقت نفسه ، عمل قائداً لفرقة
الإذاعة المصرية في المكان الذي خلا بوفاته
الفنان عزيز صادق . فتبادل قيادة الفرقة
مع كل من إبراهيم حجاج وعلى فراج ،
حيث كان كل منهم يقود الفرقة يومين في
الأسبوع . واستمر نوريه في قيادة الفرقة
لمدة تسع سنوات . ثم ترك رئاسة إدارة
الموسيقى وتفرغ للمسرح الغنائي .

وفي أوائل الستينيات أنتج أوبريتين هما
(هدية العمر) تلحن محمد الموجي ،
و (مهر العروسة) تلحن بليغ حمدي .
وخلال ذلك كان نوريه يقوم بكتابة

الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية ؛
فكتب الموسيقى لما يزيد عن مائة فيلم
منها : الماضي المجهول ، رجل
المستقبل ، عنز وجبل .

وفي عام ١٩٦٧ نقل عبد الحليم نوريه
من المسرح الغنائي ، وكان عضواً
بالمكتب الفني للفرقة العربية التي تكونت
في ذلك العام . وترجع قصة إنشاء تلك
الفرقة - كما رواها لي الفنان الراحل
بنفسه - إلى استجابة د. ثروت عكاشة ،
وقد كان وزيراً للثقافة آنذاك ، لرغبة
الكثير من المواطنين لإنشاء فرقة
للموسيقى العربية . كان محمد عبده
صالح هازف القاتون الراحل ، عضواً
بالمكتب الفني ، فرشح عبد الحليم نوريه
لقيادة الفرقة نظراً لخبرته الطويلة
بالموسيقى العربية ولعلاقته الطيبة
بالموسيقيين . ويتوفى من الله نجحت
الفرقة ، وعملت على إحياء تراث
الموسيقى العربية والإبقاء عليه على قيد
الحياة ، وتعريف الجماهير به على أوسع
نطاق . ولا يخفى على أحد الدور الذي
قامت به هذه الفرقة في حياتنا الفنية .
ولا شك أن الخبرة الطويلة لقائدها
والكفاءة العالية لأعضائها سواء من
العازفين أو المغنين ، كانت - بعد توفيق
الله - من الأسباب الأساسية لنجاحها
سواء في مصر أو في الخارج . هذا
بالإضافة إلى أن نوريه كان يستعين بعدد
من الرواة الموهوبين في أمانتهم الفنية ،
ومنهم الفنان الراحل محمود عبد السلام ،
والفنان الراحل عبده قطر .

وكان من آمال حياة الفنان الراحل أن
يترك لكتابه عمل سيمفوني كبير نظراً لما
تطلبه كتابة مثل هذه الأعمال من التفرغ
والاعتكاف لإنجازها . وهذا بالطبع
يصعب على الكثيرين ، لأن مطالب الحياة
اليومية تضطرمهم إلى النزول لميدان العمل
لسد حاجاتهم وحاجات أسرهم . كما
كان يأمل عبد الحليم نوريه أن يتم الجيل
الجديد من الموسيقيين بالعلم . كما ناشد
معاهد الموسيقى في مصر الاهتمام بارتفاع
المستوى الفني للخريجين أكثر مما هو عليه
الآن ، خاصة في ميدان الموسيقى
العربية .

وبالطبع ، فإن الأعمال الرئيسية التي
قام بها عبد الحليم نوريه هو قيادته للفرقة
العربية ، وإعداده لبرامج جديدة لها
لتجديد شبابها باستمرار ، وإدخال ألوان
من التعبير الموسيقي لم تكن معروفة في
الموسيقى العربية التقليدية .

أما مؤلفاته فنذكر منها : بحيرة
المنزلة - القومية العربية - ليالي زمان -
منتخبات عربية - هل شط الترهة -
صور شعبية - شقيقات - مصر ●

١ - أن تقوم المجلة بتعريف هامشي للكتاب والشعراء الغربيين عند تقديم أعمالهم المترجمة على صفحاتها .

٢ - أن تخصص المجلة عدداً من صفحاتها لعرض الكتب الجيدة الصادرة حديثاً .

٣ - أن تقوم المجلة بعمل استفتاء عام بين قرائها كي تتضح لها من خلاله آراؤهم في المواد المنشورة ، وتقييمهم لمستواها العام .

و « القاهرة » إذ تشكر للصدیق « مهدي علوان » اهتمامه ، ودأبه على المتابعة والرصد فهي تود الإشارة إلى أنها تقوم بالفعل بتعريف الأدباء والمبدعين الغربيين الذين لم ينالوا شهرة واسعة بين جماهير قرائنا عند تقديم أعمالهم للمرة الأولى ، كما أنها بدءاً من العدد القادم سوف تخصص جزءاً من صفحاتها لعرض كتاب أو أكثر عملاً باقتراح الصدیق الفاضل .

تشكر مجلة « القاهرة » هؤلاء الأصدقاء على رسائلهم الرقيقة : -

* عبد الرازق درغام (طنطا) .

* فايق زهران .

* صبري عبد الله قنديل . (رئيس رابطة الشعراء ، كفر الزيات .)

* سيد خفاجي (شبرا الخيمة) .

* صبري محمد طه .

* علاء عبد العزيز محمد (باكوس - اسكندرية) .

* صلاح غانم (الجهاز المركزي للمحاسبات ، دمنهور) .

وتود المجلة أن تطمئن الأصدقاء إلى أن أعمالهم الإبداعية من الشعر والقصة والمقال تحظى بكل اهتمام وتقدير ، وسوف يجد الجيد منها طريقه الطبيعي إلى النشر في أعداد مقبلة ●

تلقت مجلة « القاهرة » رسالة رقيقة من الصدیق محمد محمود موسى (الطيرية - بحيرة) يهنئ فيها العاملين بالمجلة ، ويعبر عن مدى نجاحها بين شباب الجامعات ، كما يرفق برسالة نموذجين من إنتاجه في الفن التشكيلي مستلهماً فيهما - كما يقول - معطيات الموروث الشعبي ومفرداته . والمجلة تشكر الصدیق الفنان على هذه المساهمة وتنشر له نموذجاً من إنتاجه ، كما يسعدنا كثيراً أن نجد لها هذا الصدى بين شبابنا الجامعي ، وهو قطاع عريض من شباب المثقفين تتوجه إليه « القاهرة » بشكل خاص ، وتعلق عليه آمالاً كبيرة .

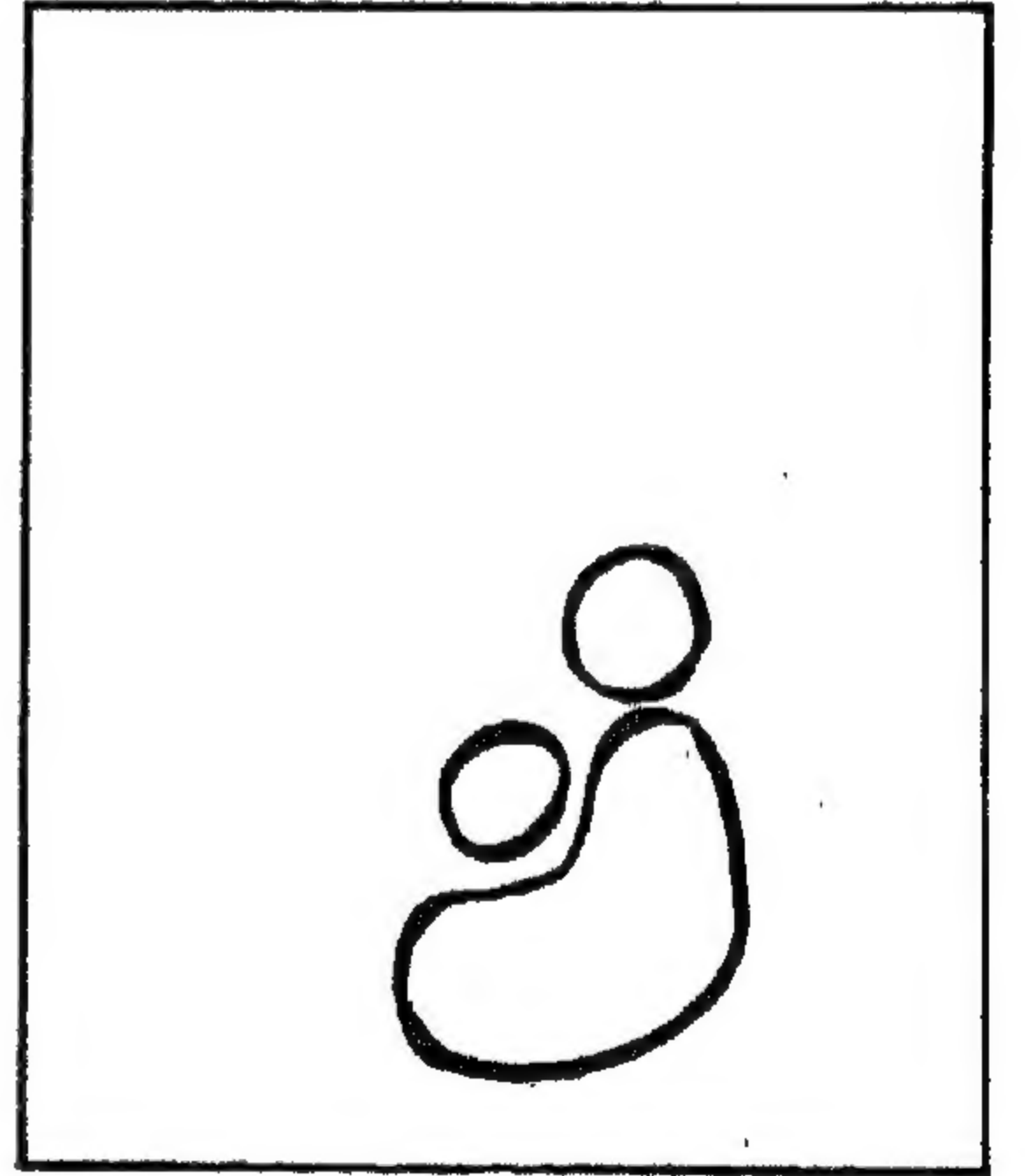
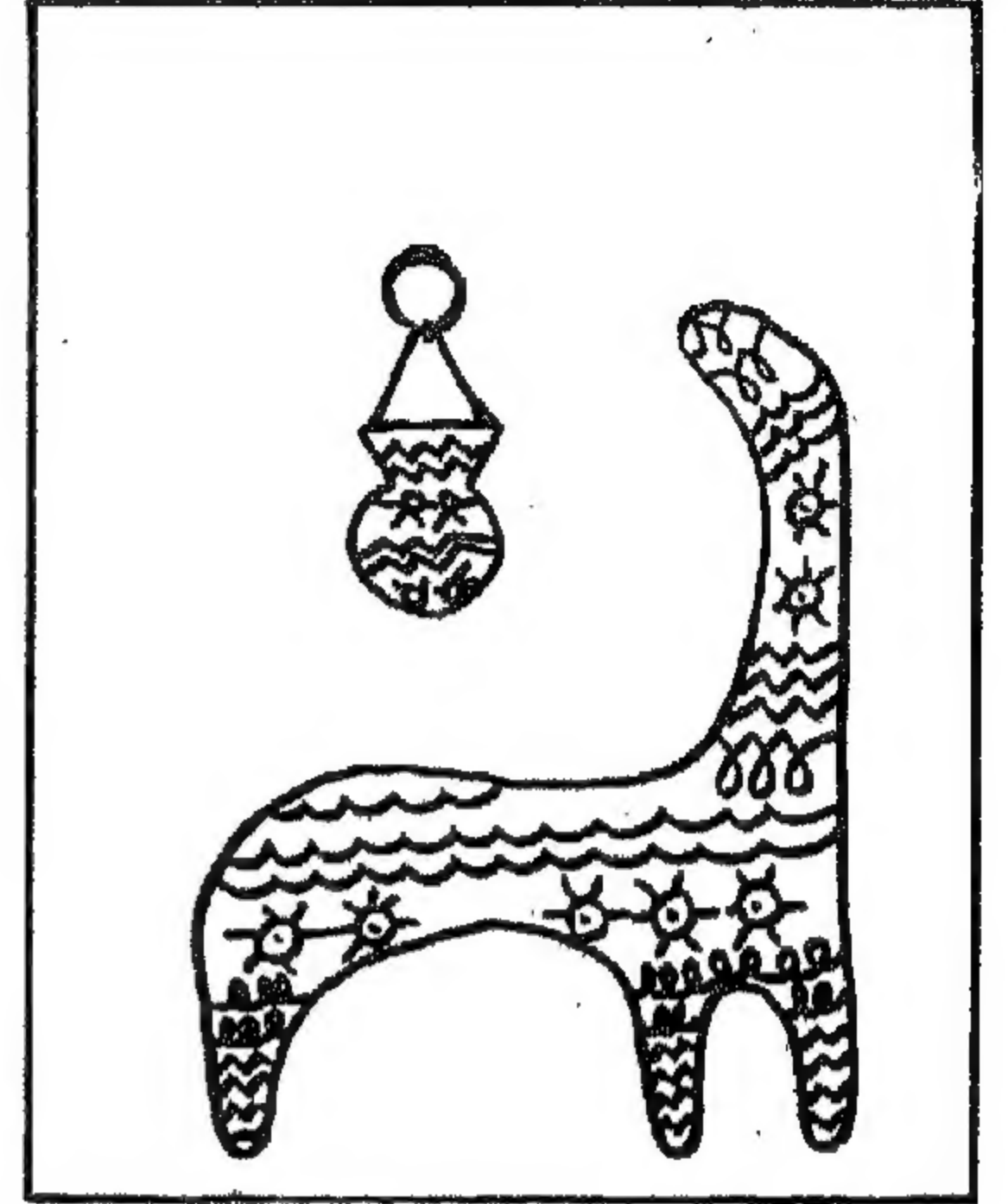
تلقت « القاهرة » أيضاً من الصديقين : -

* مصطفى سمك

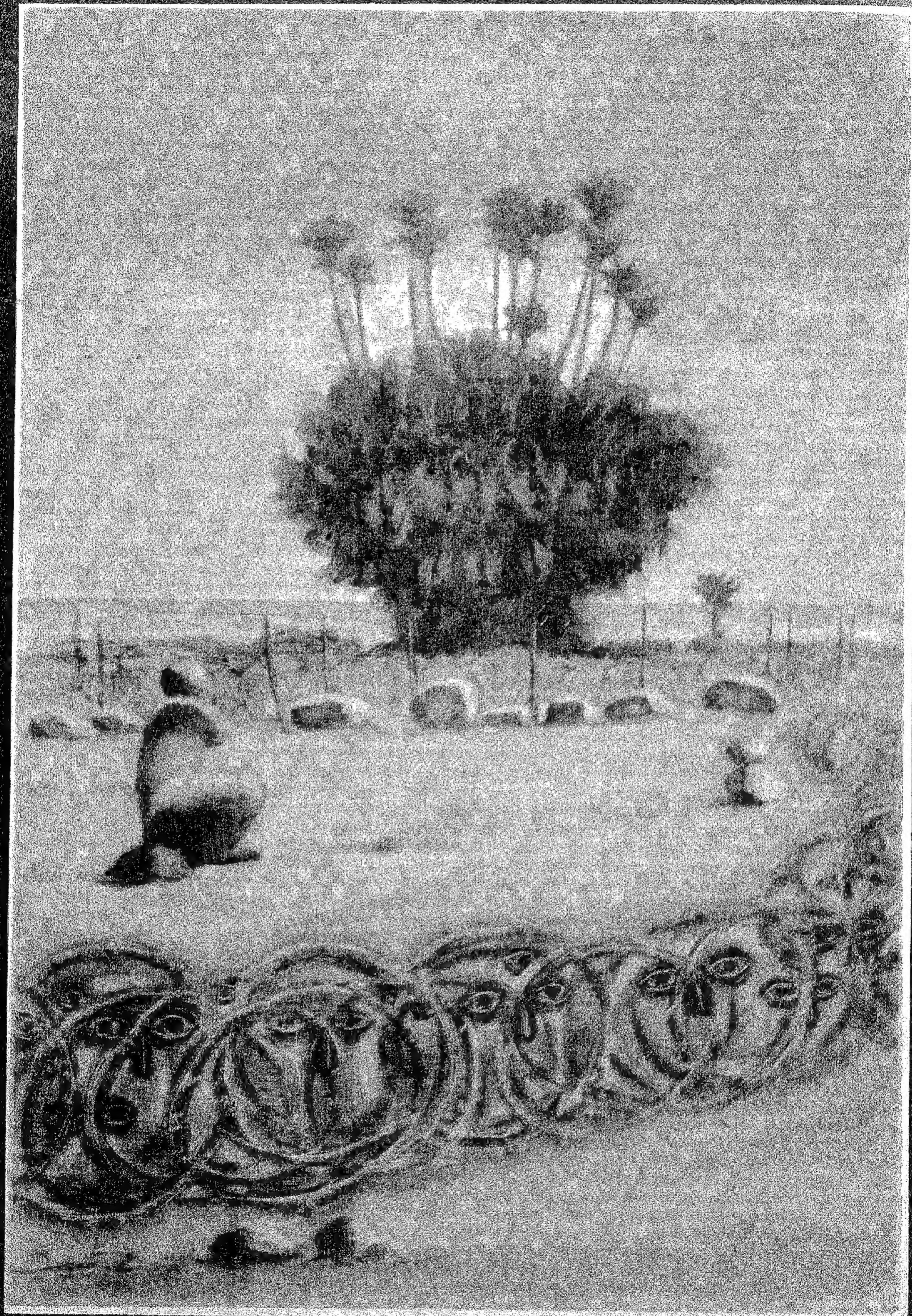
* السعيد السيد عباس

رسالتين يقترحان فيها زيادة المساحة الخاصة بإنتاج الأدباء الشباب لاسيما غير المعروفين منهم . والمجلة قد أكدت من قبل - وما زالت تؤكد - حرصها على تقديم أسماء المبدعين الشباب الذين لم يلجأوا إلى ساحة النشر قبل ذلك أو ولجوها على استحياء بشرط توفر الجودة الفنية والجدية والصدق في أعمالهم ، كما تحت الأصدقاء المبدعين الذين لم يستكملوا أدواتهم الفنية بعد على مواصلة الجهد والبحث والقراءة من أجل تملك هذه الأدوات . ومن الصديقين القاص « عاطف عمارة » (محرم بك - اسكندرية) تلقت « القاهرة » رسالة « هامة » يثير فيها الصدیق قضية « جيل السبعينيات » في الشعر والقصة ، ويلمح إلى دور المجلة الملحوظ في تقديم هذا الجيل بشكل لائق . والمجلة تتفق تماماً مع الصدیق في كل ما ذكره من ملاحظات حول هذه القضية ، وتؤكد أن الموقف الصحيح تجاه الفن هو مؤشريدل على بداية جادة لاستعادة المناخ الثقافي العام لنشاطه وحيويته السابقتين .

ويقترح الصدیق « مهدي عبد السلام علوان » (طالب بمدرسة قلين الثانوية) في رسالة له عدة اقتراحات من أبرزها : -



رسم : محمد محمود موسى



لوحة للفنان عز الدين نجيب

